CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

97

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91
MADRID

KRAUS REPRINT LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1968

Cuadernos Hispanoamericanos solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

Argentina: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—Bolivia: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—Brasil: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—Colombia: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—Costa Rica: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—Cuba: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—República Dominicana: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—Chile: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile.*—Ecuador: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—República de El Salvador: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—Estados Unidos: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—Filipinas: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—República de Guatemala: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.*—Honduras: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—México: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm 52. *México, D. F.*—Nicaragua: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.* — Agustín Tijerino. *Chinandega.*—República de Panamá: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—Paraguay: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asuncion.*—Perú: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—Puerto Rico: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.* Uruguay: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—Venezuela: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—Alemania: W. E. Saarbach Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.* — Irlanda: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—Bélgica: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas.* — Francia: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—Portugal: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa.*

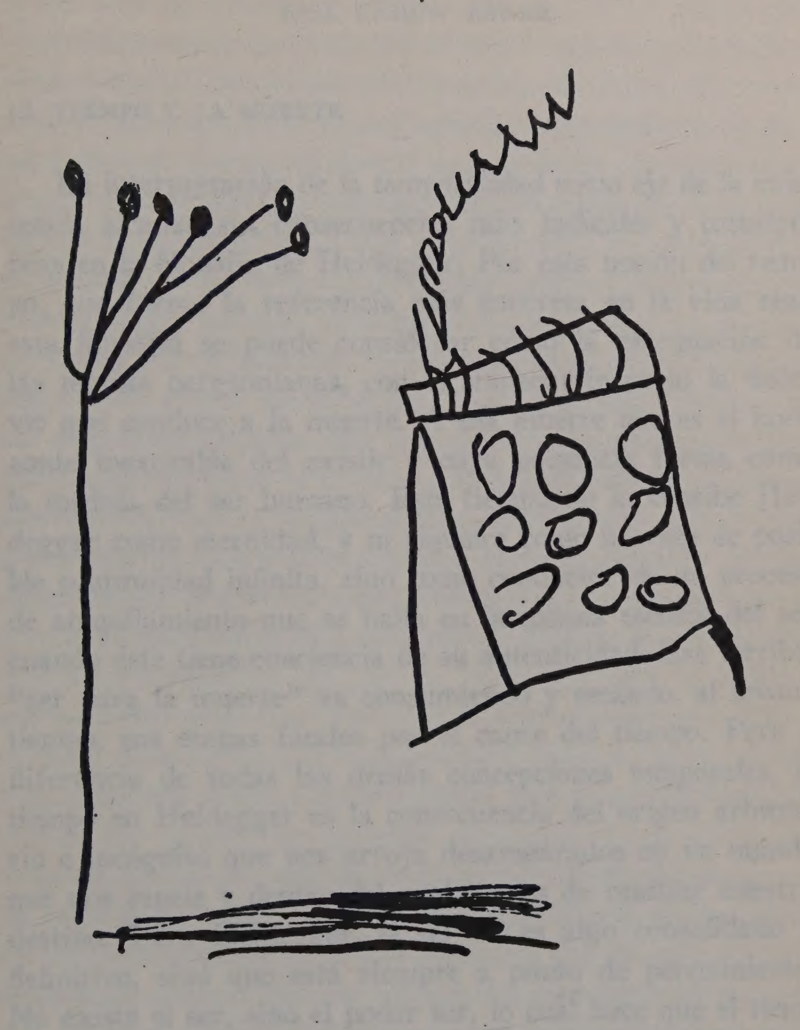
ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Alcalá Galiano, 4

Tel. 249123

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 200 pesetas.



ARTE Y PENSAMIENTO

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

EL TIEMPO EN HEIDEGGER Y SU VERSION ARTISTICA

POR

JOSE CAMON AZNAR

EL TIEMPO Y LA MUERTE

La interpretación de la temporalidad como eje de la existencia alcanza sus consecuencias más radicales y catastróficas en la filosofía de Heidegger. Por esta noción del tiempo, que forma la referencia más concreta en la vida real, esta filosofía se puede considerar como la extenuación de las teorías bergsonianas, con el transcurrir como la única vía que conduce a la muerte. A esa muerte que es el horizonte inexorable del existir y cuya presencia forma como la medula del ser humano. Este tiempo no lo concibe Heidegger como eternidad, y ni siquiera como un ente de posible continuidad infinita, sino como conductor de un proceso de aniquilamiento que se halla en la misma esencia del ser cuando éste tiene conciencia de su autenticidad. Ese terrible "ser para la muerte" va consumiendo y secando, al mismo tiempo, sus etapas fatales por el cauce del tiempo. Pero a diferencia de todas las demás concepciones temporales, el tiempo en Heidegger es la consecuencia del origen arbitrario e incógnito que nos arroja desamparados en un mundo que nos repele y dentro del cual hemos de realizar nuestro destino. Para Heidegger, el ser no es algo consolidado y definitivo, sinó que está siempre a punto de perecimiento. No existe el ser, sino el poder ser, lo cual hace que el tiempo en forma de anhelo sea la esencia del *Dasein*. Con una audacia que hay que hacer arrancar de Bergson, aunque los exégetas de esta filosofía no insistan en este origen, Heidegger identifica la existencia con el tiempo y proclama que el ser no está en el tiempo, como el contenido en el continente, sino que el ser es tiempo o, como él dice: "está tejido

del tiempo mismo". Todas las posibilidades del *Dasein,* todas sus manifestaciones son formas temporales. Desde el momento que el ser está en continuo devenir, en incesante formación, el tiempo constituye la misma entraña de su creación inacabable. Toda movilidad es una expresión temporal y la existencia no tiene más posibilidad de mantenerse que el movimiento en forma de un futuro mortal. Y esta muerte que no es el fin que nos espera, como el mar a los ríos, sino que está en la raíz inicial de nuestro existir y justificada por ese advenimiento tan dramático, en un mundo incongruente, se halla por esto afincada no en el futuro, sino en un pasado que nos recuerda nuestro origen. Resumiendo las teorías heideggerianas diríamos que el futuro es una anticipación del pasado. El presente es una obra nuestra, no se nos da pasivamente y sólo al tener conciencia del pasado lo temporalizo y lo convierto en presente. El pasado *no ha sido.* Está siempre presente y es la base de la consciencia de una situación original, que por la contradicción y desnudez que nos coloca frente al mundo, produce esa angustia que se halla en la base misma de nuestra personalidad.

LA IMPREGNACIÓN DEL MUNDO POR LA TEMPORALIDAD

Para Heidegger la inteligencia debe de buscar en cada realidad sus posibilidades de porvenir. Como el hombre es un ser para la muerte, comprender es conquistar el porvenir con la conciencia del destino mortal. En una palabra, el "fuera de sí" que es la temporalidad revierte sobre el Ser en forma de Presencia. Esta abertura hacia el futuro supone, lo mismo que en Bergson, una capacidad en los seres para ser maleables por el tiempo. Es decir, que en arte, cada forma, cada realidad de las allí representadas no puede estar conclusa, sino al revés, con la recencia y abocetamiento suficiente para ser un camino hacia el futuro. Hasta la pin-

tura moderna, cada uno de los temas representados aparecía en su plenitud, con todas las posibilidades plásticas del momento de su versión al lienzo. Para Heidegger, la característica del mundo es el situar el interés en el *Da* (allí) del *Dasein* (existencia). v Este *allí* tiene como esencia el cambio. Está a merced de la temporalidad. Y, por tanto, todos los objetos del mundo se hallan, también por esencia, inestables en el tiempo. Ser en el mundo es temporalizarse, dice Heidegger. Es obvio decir que al ser tratados como temas de arte, esos objetos tienen que expresar su aliento temporal, su calidad de tránsfugas hacia un porvenir que late en sus formas.

Es este impulso cósmico hacia el futuro el que evita el aislamiento de los seres. Todos aparecen unidos en el caudal de la temporalidad. Por esto en las pinturas modernas, sobrenadando sobre todo otro factor compositivo o dibujístico, se destaca la unidad que cohesiona a todos los ingredientes del cuadro. Y esta unidad se ha conseguido por la sumersión de esa pintura en el elemento temporal. Antes era la atmósfera, la luz, la agrupación de los personajes, la coincidencia emotiva, etc., lo que homogeneizaba la composición, produciendo esa impresión de unidad funcional. Ahora esa ambientación que impregnaba a todo el cuadro se ha sustituído por el paso del tiempo o, mejor, por la disposición de las formas para cambios sucesivos. Y este alerta de los seres allí representados, esta capacidad de adaptarse a los advenimientos del futuro, implica un nuevo tratamiento de la materia pictórica, una levedad de la forma, dócil a todos los cambios. No puede haber formas consolidadas, ni temas ya cristalizados, pues es el porvenir el estímulo principal de su creación.

EL TIEMPO COMO PECADO

Todo contribuye en la filosofía de Heidegger a la creación de este climax de tan angustiosa limitación. No sólo

nacemos ya como en una cárcel, rodeados de unos muros de los que no podremos evadirnos nunca, sino que la existencia auténtica consiste en ver cómo esos muros van estrechando el cerco hasta el ahogo, hasta que el aniquilamiento, con la muerte, sea la consumación perfecta del ser. Porque este tiempo que hasta ahora se concebía —cierto que como ya señala Bergson, asentado sobre una noción de espacialidad— como un infinito, actualizado por el presente en uno de sus puntos, en Heidegger es radicalmente finito y esta finitud es, a su vez, germen de la culpabilidad original del hombre. Nacemos ya con el estigma de una finitud, cuyos límites definen el pecado del ser. El futuro para Heidegger no presenta tampoco esa expansión esperanzadora de una infinitud en la que podemos sumergirnos, sino que se halla abismado en el pasado. Y es este proceso de conversión del futuro, en la culpabilidad y destinación a la muerte del origen del ser, lo que constituye nuestro presente. De aquí que la angustia sea nuestro estado permanente, pues sólo los héroes aceptan lo que Heidegger llama la *derrelicción,* es decir, la conciencia de un origen que lleva implicadas en su desarrollo la muerte y la nada.

La temporalidad del ser constituye, a través de toda la filosofía heideggeriana, su tragedia. El *sein,* el ser, no puede desprenderse del *da,* del ahí. Y este *ahí* es la roca temporal a la que se siente atado con la lúgubre prevención de su aniquilamiento. Este tiempo es la servidumbre y, al mismo tiempo, la esencia del ser. Su perdición se halla ya implicada en su origen. Nace el hombre encerrado en su cadáver. Y como este tiempo es distinto para cada existencia, estas existencias son más tangenciales y extrañas entre sí que las piedras de un río. Uno de los signos de la autenticidad de un ser consiste en su carácter insolidario e irrelacionable con los otros seres. Heidegger concede que, a veces, puede haber iluminaciones que permitan la aprehensión de la exterioridad del mundo.

Esta doctrina, la más desolada y luciferina que ha imaginado el hombre, la que ha ahuyentado a Dios, al amor y a la esperanza, puede estudiarse también en sus relaciones con el arte, ya como inspiradora de un estado emocional, ya desde nuestro punto de vista como teoría de la temporalidad aplicada a la pintura. Es obvio que en esas páginas se concreta ese arrebato funeral que hoy sacude al mundo y que lleva las situaciones al ápice de su desgarro y de su incontinencia. Todos los demonios de la desesperación tienen su justificación en estas páginas. El "sé lo que eres", de Goethe, es uno de sus lemas. Pero en lo que Goethe era estímulo para alcanzar todas las posibilidades de grandeza, llamada a la infinitud del ser, en Heidegger es retracción hacia lo que hay en cada alma de unívoco y de diferencial, apercibimiento del destino finito y mortal, pero con una muerte personal elaborada en el reconocimiento de la finitud y temporalidad de cada hombre. La última aspiración de la conciencia resulta ser *la ipseidad* que al hablar de la angustia la transforma en el *solus ipse,* en el solipsismo, que consiste, en último término, en ver como irremisible la culpabilidad y la limitación humana.

Vamos ahora a estudiar las posibles referencias de la obra de Heidegger en el aspecto de la temporalidad, al sentido creacional del arte moderno. Ya hemos hablado del carácter estrictamente temporal del ser. Pero es que también el mundo es para Heidegger la exteriorización del tiempo en sus tres éxtasis de pasado, presente y futuro, al temporalizarse la existencia del hombre. Nos encontramos, pues, con que todas nuestras referencias a los objetos se hallan mediatizadas por el tiempo. Al hablar de los que Heidegger llama "los seres intramundanos" es cuando se advierte en su filosofía una objetivación que procede del reconocimiento

de tiempos también objetivos. Las cosas son —cierto que con imprecisiones que no se pueden prever ni fijar— temporales. Y hay tiempos distintos para cada orbe de seres. El artista, pues, no podrá eludir el curso temporal de estos objetos, que modifican sus condiciones. Este tiempo *cosal* es más objetivo que el de Bergson, que lo subordina a la *durée.* Pero este mismo reconocimiento de tiempos autónomos podría llevar a un desconcierto en la imaginación o en la representación de seres pertenecientes a distintos orbes (al mundo de la fisiología, de la astronomía, de la geología, etc.). Y esto se salva reconociendo, como hace Heidegger, un unitarismo esencial en el universo. Cada objeto tiene como característica específica su arraigo en un mundo. Y es este mundo integrador el que lo justifica y nos permite su conocimiento. Ello permite al creador artístico el disponer las representaciones más veristas y de calidades más diferenciales, con una armonía unitaria y emocionalmente trabada por la misma onda existencial. Esta cohesión expresiva se acentúa porque para Heidegger el medio ambiental no es el próximo, sino el que se deriva de las preocupaciones —en arte diríamos de las visiones— de cada hombre.

EXPRESIONISMO Y ARTE ABSTRACTO

Nos parece sumergirnos con estas palabras en pleno expresionismo. Cuando las cosas más dispares y alejadas penetran y se inmiscuyen en el cuadro, sin ninguna exigencia lógica ni natural. Así Marc Chagall puede concretar los ensueños con esas líneas que iluminan amantes arrastrados como por su anhelo, sobrevolando tejados. A veces reconoce Heidegger que el mundo de las preocupaciones puede coincidir con el mundo cercano. Y entonces la realidad inmediata puede adquirir en arte una plenitud de significado, plástica y emotiva.

Las teorías de Heidegger, aplicadas al arte, se hallan en el clima del subjetivismo absoluto. Son la última consecuencia del apriorismo kantiano. Tras esta concepción del mundo como irradiación del ser, ya todas las formaciones abstractas pueden tener justificación. Heidegger distingue en los objetos su materialidad bruta y su inteligibilidad, es decir, la esencia de su ser. Y este ser es una irradiación de la existencia personal. El hombre existe porque en su ser se hace consciente —se crea— el ser del mundo. Podemos decir que el mundo y el sujeto son *con-sustanciales.*

No hay que comentar hasta qué punto esta esencialización abre en arte las puertas a todas las formas de invención. Y cómo autoriza a que el artista se rodee de aquellas criaturas con las cuales su personalidad pueda manifestarse o desarrollarse en su plenitud. El pintor, arrancando de esta subjetividad, puede crear todas aquellas formas con las cuales se exteriorice su conciencia. Apresurémonos a decir que del cubil de la conciencia. cuando de ella brotan las inspiraciones, salen con más frecuencia monstruos que criaturas angélicas. Y mucho más cuando, siguiendo la línea de las doctrinas heideggerianas, la angustia es la forma no sólo normal, sino ineludible, del ser en el mundo.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO COMO EMANACIÓN DE CADA SER

Una impresionante vivencia de las formas del arte moderno encontramos en Heidegger al hablar del espacio, aunque este filósofo nunca se refiere al arte al plantear este problema. Al referirse al mundo circundante, Heidegger reconoce su naturaleza *espacial.* Pero este espacio no es cuantitativo, sino cualitativo. Es decir, no está regido por la geometría, sino por la significación. Hay en este espacio una interferencia mutua entre los objetos y el lugar que ocupan. En el concepto del espacio realista, cada objeto ocupaba un lugar independiente de su significado. En el espacio

heideggeriano, por el contrario, cada cosa modela su ámbito y, a su vez, es conformada por él. El sitio en que se erige cada cosa la define esencialmente y, a su vez, esta topografía se halla ajustada al ser en que radica.

He aquí una de las claves del arte contemporáneo: la espacialidad como una creación de los seres y no a la manera tradicional, los seres estabilizados en el espacio material. Ello significa que cada objeto ocupa un puesto no definido por planos geométricos, sino por valores significativos. Sustituye la dirección a la dimensión, la fuga a la línea. ¿No parece que estamos describiendo un cuadro post-cubista? Sin planos topográficos normales, sin perspectivas apoyadas en los términos lumínicos, sin relieves que precisen distancias. Las cosas cortadas en aquel punto en que su significación se hace opaca, superpuestas para valorar sólo el guiño expresivo, exhibiendo sólo los planos que nos revelan su esencia. Es el de estos cuadros, como el de Heidegger, un espacio que brota de la conciencia y no de la realidad, que describe el mundo del existir y no el mundo externo. Es este espacio cualitativo no sólo el peculiar del arte moderno, sino el informador de algunas de sus más importantes escenas pictóricas.

Otro concepto heideggeriano es también aplicable al arte de nuestros días: el de la proximidad como exteriorización de la preocupación del ser. Esta proximidad no se realiza por la sucesión de términos que arrancan de nuestra conciencia, sino por la irradiación del yo, que coloca misteriosamente a todas las cosas en un primer plano del interés. En el arte moderno, la distancia no jerarquiza, como en las escuelas tradicionales, a los temas de un cuadro, sino que todo él, aunque los planos estén alejados, parecen actuantes y requeridos, con la presencia de todos los objetos pintados acuciantes, como si estuvieran inmediatos. Y es porque están colocados allí no desde la realidad, sino desde la conciencia. Y no *existen* en la pintura accesorios cuya situación en el espacio los convierta en séquito. Hasta los

paisajes, concebidos con escenografía natural, como ocurre, por ejemplo, en los de Marquet, se hallan situados, a pesar de su amplio desarrollo, con perspectivas de avión, en una inmediatez emocional que les presta su misteriosa seducción.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO SON UN HACIA ARRIBA

Otra característica de este espacio heideggeriano es su esencial movilidad. El espacio en Heidegger es siempre un *hacia*. El hombre está continuamente integrando y desintegrando objetos en su ámbito existencial. Y a compás de esta espacialidad, en creciente o en retracción incesante, vemos que en el arte moderno —singularmente en el expresionismo— los espacios son flúidos y alterados con las cosas accediendo a la vista desde ángulos y planos que se adivinan retráctiles y discontinuos.

Con este dinamismo espacial entramos, otra vez, en el tema del tiempo como uno de los más definidores del sistema de Heidegger. Todos los objetos en el arte moderno diríase que se hallan esponjados, porosos, abiertos a las transformaciones. Pero no como en Bergson, por los cambios que consigo arrastra el tiempo, sino por esta movilidad *hacia* el cumplimiento del destino de cada ser. Por esta incorporación del ser del mundo al ser del existir. Esta sensación de formas incompletas, de superficies abiertas y en un perpetuo devenir que caracteriza a muchas pinturas modernas después del *fauvismo,* parecen coincidir con esta concepción heideggeriana del ser y de su mundo en perpetua formación. Todo es fluyente e inacabado por siempre renacido. En este proceso del ser que es el tiempo, las cosas se adaptan al tránsito del existir. Por esto —como ocurre también en el cubismo—, cada objeto tiene su perspectiva individual, lleva consigo su *genius loci* propio, que puede

interferirse con el de los demás sin estar regido por los términos naturales.

La filosofía de Heidegger, en cuanto puede tener una explicitación o una adecuación al arte, lleva la temporalidad, como todos los principios de este pensador, además a sus consecuencias más exasperadas. El mundo, en cuanto exteriorización del ser se identifica con el tiempo. Por consiguiente, las cosas que nuestro yo incorpora a su conciencia no es que están modeladas por el tiempo, como en Bergson, es que son el tiempo mismo. Este manejo de las cosas, en cuanto formas de la conciencia, tiene su ejemplo —que no utiliza Heidegger, pero que es el más expresivo y directo—, en algunos sectores del arte contemporáneo. A partir del fauvismo los temas del arte se extienden en el lienzo en un tembloroso y lábil sincretismo, con la materia ahuecada por esta asimilación a formas de la conciencia, con la flexibilidad suficiente para pasar a nuevos estados temporales. A través de los expresionistas alemanes tenemos la impresión de unos cuadros de intenso y caracterológico dibujo, pero viviendo sobre una pasta inestable, con unas formas que pueden transmutarse en otras criaturas. Nuestro gran expresionista Goya, cuyas pinturas negras se han adelantado a nuestros mismos días, utiliza precisamente en estas obras unas formas sin cuajar, con expresiones a medio diluir, con horrores que están en el filo de decaer en otras figuras de espasmódica gestería. Y ello también como flor de angustia, con la nebulosa conciencia de unos enigmas que gobiernan el alma con más imperio que las más claras verdades. Y ello también con una unidad temporal que tiene una expresión pictórica de una impresionante videncia. Allá, a lo lejos, como si se fluyeran desde el pasado, vienen las gesticulantes formas de la Romería de San Isidro en caudalosa y frontal riada, hasta ese primer término de caras atroces como noches ahogadas por la conciencia. Las formas más representativas de nuestro tiempo se pintan en su devenir, llevan en su modulación el pasado, el presente y su

futuro. Su materia queda por esto no cerrada ni coriácea, sino jugosa de huecos, previniendo su porvenir y resonando todavía su estado anterior. Es esta unidad temporal lo que asegura la unidad del ser.

Heidegger, cuando habla de continuidad inseparable de los tres éxtasis, tiene acentos bergsonianos. La muerte es la interrupción de esta fluencia, un corte en la unidad temporal. El caos sobrevendría si pudieran segmentarse los tiempos distintos. Y es en la pintura moderna donde esta unidad da su principal significación estética a los cuadros. En los lienzos específicamente novecentistas todo se halla sedimentado en el tiempo, no en un *ahora,* sino en un *hacia.* Todas las formas dinamizadas, como si dijéramos biseladas con las dos vertientes del pasado y del futuro.

No calificamos, nos limitamos a constatar un hecho. Y es el de la fusión de unas formas con el tiempo, el de llevar como un corazón lo que ha sido y lo que será. Este estado de génesis permanente trae consigo, como ya hemos visto, la limitación de su misma inquietud, sobre la que no pueden levantarse los temas eternos. La esencia del movimiento es precisamente su limitación. Y es la concreción de esa finitud la primera condición del dinamismo de las formas. El pasado en la filosofía heideggeriana no es algo que ya ha sido. No se concibe como tradición, sino como reversión al desconcierto original, como una sumersión en el futuro que lo va conduciendo hasta la muerte y la nada personal. Es decir, que en el caso de una aplicación artística, el pasado tiene que figurar como fluyente y presente en unas formas sin estabilidad.

En el arte clásico, el pasado es consustancial con el tema. Aun los cuadros aparentemente más realistas evocan una escena que ha sido. Y es esta aneja experiencia de un acontecimiento que pasó, o su evocación, o su repetición iconográfica, uno de sus ingredientes estéticos. Una de las finalidades artísticas ha podido ser la intemporalización de un suceso, que queda de esta manera perennizado. El pasado

aparece allí petrificado, alojado ya en la intemporalidad de su conmemoración. Y la técnica, aun la más impresionista, como la de Velázquez o la de Franz Hals, sirve para la perpetuación de un instante dinámico, pero con la conciencia de que ese momento no se desplaza hacia los momentos siguientes. El instante efigiado es así más corto, más vivo, más trémulo, pero no menos adscrito a lo que fué que en los demás pintores. En cambio, en el más humilde de los cuadros de hoy se siente el borboteo de la corriente que, incesantemente, se precipita. Las formas que, desde el pasado, arrastran sus tránsitos futuros.

HEIDEGGER Y EL ARTE

No nos interesa la crítica de las teorías estéticas de Heidegger, pues son elementales y aun contradictorias en algunos aspectos de su filosofía. Quiere vincular el arte a las más sombrías llamadas de la tierra. Sobre las condiciones culturales e históricas, para Heidegger el monumento arranca con vocación dionisíaca de las oscuras raíces de la tierra, que así aflora y manifiesta, como si dijéramos, su voluntad de forma. Y la obra de arte nos vuelve a sumergir en nuestro elemento telúrico. Lo más inepto para justificar su teoría es el templo griego que Heidegger aduce como ejemplo. Si alguna arquitectura contradice el sentido de la tierra es la griega, erguida mentalmente con claridad y exactitud de teorema, desgajada del humus sobre que se asienta. Con las tres gradas que lo aislan con matemática resección del magma natural.

La obra de arte realiza una misión exactamente opuesta a la que le asigna Heidegger. Para este filósofo estas creaciones son la voz de la tierra, el recuerdo requeridor del elemento que nos nutre y justifica. Y entre el mundo humanizado y el genio inefable de la tierra, el arte nos expone el punto en que se condensan las dos fuerzas. Esta concep-

ción de la obra de arte como revelación de las tinieblas chtónicas a las que permanece adscrita es contraria a toda la verdad histórica. En el proceso histórico del hombre hay siempre una voluntad de claridad, de luz célica, de evasión hacia los mundos supraterrenos, que se manifiesta precisamente por el arte. Y llega Heidegger, en su aberración por consignar la obra artística como una excrescencia telúrica, a invocar a la materia de que esa obra está hecha —piedra, madera, sustancia cromática— como testimonios de la ligazón del arte a la tierra, de la cual esa materia no está nunca desprendida. Olvidando que la grandeza del arte reside precisamente en convertir la materia en espíritu.

EL TIEMPO EN HEIDEGGER COMO EXPLICACIÓN DEL ARTE ABSTRACTO

Si sus interpretaciones estéticas son deleznables, en cambio, la concepción del espacio y del tiempo heideggerianos nos da la clave para explicar el arte abstracto. Que no procede de las arbitrarias estilizaciones de los temas reales, ni de una creación puramente sensorial, sino de esta visión del espacio y del tiempo como irradiante de cada ser, conformando ámbitos, perspectivas, superposición de los planos, sucesión de los fulgores, dinámica de las líneas y de las manchas, según las exigencias espaciales o temporales de las distintas formas. Estas cumplen en el arte abstracto la misión heideggeriana de una absoluta originalidad. Son inasimilables porque su desarrollo tempo-espacial es radicalmente unívoco. Ni su plano espacial se corresponde con el nuestro, ni el ritmo de su tiempo puede tener acordancia alguna con el del resto de las criaturas. Esas *iluminaciones* que, según Heidegger, puede sentir el hombre para percibir y aprehender el mundo en el que se ha de desarrollar su destino, faltan en su relación con el arte. Este se despliega con la aureola individual y solitaria de cada evocación imaginaria y, por tanto, queda incógnito para cualquier contempla-

ción. Ya el artista puede inventar formas sin contacto ni semejanza con las reales.

La realidad de cada ser radica en su capacidad de aislamiento y de incompatibilidad con los demás. Y la expresión más auténtica de esta singularidad se encuentra en el desarrollo de su tiempo y de su espacio, insolidarios con los del resto de los seres. Cierto que el mundo es unificador en cuanto sujeto a unas leyes unánimes. Pero cada alma es un universo y puede expeler creaciones autónomas, reveladas en unas formas incomunicables. Al no distinguir el mundo del sujeto cognoscente, éste puede exponer su personalidad en las expresiones artísticas que convengan a su yo, sin tener en cuenta ni su verismo, ni su comprensibilidad. El arte abstracto es así la última expresión del anarquismo disociador y aun del ateísmo, al repudiar el orden universal. Es la conciencia de cada hombre no sólo la normativa del universo, sino el mismo universo que es dable expresar. Cuanto se forma en su seno tiene plena vigencia. Y su expresión artística se ajusta únicamente a la línea de sus preocupaciones. Con esta teoría tienen una justificación vivencial las formas abstractas que intentan ir más allá de un misterio cuya inefabilidad radica en lo abstracto de su soledad. Cada ser tiene su significación y su destino totalmente incomprensible. Y las formas por las que se revela tienen que ser también herméticas con la única clave del anhelo que las ha hecho brotar. Por la ruta heideggeriana el arte se convertiría en una exhibición de manchas y de líneas gobernadas desde los secretos del hombre. Un desfile de trozos de color conectados no con el espectador, sino con los estratos más inefables de la intimidad del artista. Y todos ellos además autónomos, sin posible efusión hacia el resto de las formas y de los seres.

José Camón Aznar.
Museo "Lázaro Galdiano".
Serrano, 122.
MADRID

2

MADRID

POR

LUIS LOPEZ ANGLADA

I.—Esto es Madrid.

Esto es Madrid.
Desde el aire
lo vemos, vario, extendido,
partido en dos por la espada
del río.
Desde abajo
lo caminamos, perdidos
entre los hombres, de prisa,
cercados por edificios
como murallas, por horas
como pájaros, por ruidos
como latigazos.
Huyen
dorados ponientes, pinos
olorosos.
Esto es calle,
esto es plaza, esto es camino,
esto es suburbio.
Golpean
—esto es Madrid—aires tibios
de amor los ojos y el alma.
Cantan los vientos. Los brillos
de las fiestas cantan, cantan,
—esto es Madrid— cantan himnos
confortables, rosas, fuentes,
cielo azul.
Esto es camino,
horas de vida, esto es sueño,

esto es río
que se va al mar a morir.
¿Morir?
En el aire limpio
todo irá igual. Esto es vida.
Mueren los de ahora lo mismo
que murieron
los de Madrid hace un siglo.
Esto es Madrid; piedra, hierro,
nada tal vez, o infinito
acaso.
Y somos nosotros
los que vamos y venimos
sobre Madrid y lo vemos
hermoso, vario, extendido,
partido en dos por la espada
del río.

II.—Dios está en Madrid.

Dios está en Madrid.
¿En dónde?
Busca.
Busquemos.
Mastines
hambrientos. Dios se ha escondido
en las calles, en los grises
edificios, en las altas
terrazas.
Seguid. Seguidme.
Dios está en Madrid. (Inmenso
bosque, soledad sin límites.
Acera de la derecha;
hombres de negocios, linces
de oro. Acera de la izquierda;
mujeres tristes...)

No hay tregua, buscad, buscadle.
Está en Madrid, descubridle
entre la prisa, entre el ruido,
en las altas torres firmes
de orgullo y vidrio, en las luces
infinitas, increíbles
como los astros.
Buscamos
en las manos que se ciñen
como garras, en la lucha
diaria del pan, inasible
fortuna, pupilas secas
de envidia, negocios múltiples
que hieren espaldas, secan
muchachas, rosas extinguen.
¡Oh, desaliento! Ya, ¿dónde?
Gritad. Gritemos:
—¿Qué hiciste
Dios, con nosotros?
Madrid
calla. El mundo exige
silencio.
Callad, callemos.
Cesad la busca. Imposible
el hallazgo.
Madrid duerme.
¡Oh, ciencia del sueño! ¡Triste
corazón dormido!
Dios
nos está mirando, asiste
al sueño, cubren sus manos
nuestra fatiga.
Mastines
dormid. Durmamos.
Amor,
soledad, Madrid. Afines

a Dios, palabras tan ciertas
como invisibles.

III.—Semáforo.

Verde, amarillo, rojo. Se ha quedado
la vida en una orilla. ¿Quién espera
más allá de la luz, en la otra acera,
quién que era luminoso y se ha apagado?

Verde, esperanza, prisa. ¿Quién ha dado
la orden de marcha? La ciudad entera
camina, va a la muerte, sale fuera
de las luces. ¿Quién queda aquí parado?

Rojo, amarillo, verde. Luz alterna.
Arbol de soledad, señal eterna
para coronación de las esquinas.

Aquí, Señor, me tienes indeciso.
¿Seguir? ¿Parar? ¿Morir? Da Tú el aviso
que tú sabrás por qué me lo iluminas.

IV.—Domingo.

Tarde dorada. Ciudad
Universitaria. El alma
pasea en sosiego, lenta-
mente, en calma. Vienen, bajan,
—Domingo, rojos crespones—
muchachas.
Aquí, conmigo,
en soledad, vive el alma
su domingo. Cielo de oro,
recuerdos en paz, nostalgia

de otras prisas. Se ha dorado
el pensamiento. Se amansan
las horas del porvenir.
El amor se olvida. Una ancha
zona de paz se apodera
de todo.
El Domingo pasa
poderoso. El cielo enciende
nueva luz. Tarde dorada.
—¿Este es Madrid? ¿Este soy
yo, el de ayer, el de mañana?
Calma absoluta. Domingo.
Ciudad Universitaria.

V.—Te llevo despacio.

Te llevo despacio. Vamos
por Madrid. La tarde es larga.
Dora el Otoño las hojas
dormidas de las acacias.
Tú, lentamente, te apoyas
en mi brazo. La mirada
se te aleja. Tu sospecha
interior, la vida cándida
que se te anuncia en el cuerpo,
se apoya en mi vida.
Pasan
hombres de prisa. Madrid
vive su urgencia.
Tú callas,
caminas despacio, anuncia
tu redondez un mañana
más para Madrid. Tu lento
andar cubre de fragancia
tanta prisa, tantas horas
de multitud.

Se acompasa
la ciudad a la armonía
cándida de tu esperanza.
Aprieto tu brazo. Tienes
preguntas en la mirada
que van más allá de todo
lo que nos envuelve. Abarca
tu gravidez un futuro
que ya no es nuestro; pisadas
que se llevarán al hijo,
horas ajenas, estancias
desconocidas, espacios
para su tiempo. Mañana
esta de hoy, bendición, fruto,
será ajena, acaso lágrimas,
tal vez olvido.

Caminas
despacio. La tarde es larga.
Aprieto tu brazo. En paz
caminamos. Madrid marcha
hacia el mañana.

Mañana
es tu vientre, tu promesa,
tu fragancia.
Madrid es todo en tu paso
y en mi pregunta, esperanza,
un lento andar, un futuro
asomándose a esta larga
tarde, una calle en promesa,
una lenta adivinanza
de mi pasado.

(Yo niño
corriendo por la lejana
ciudad de los padres. Puente
de sangre, cadena humana

que tú repites, certeza
de ternura.)
Miro en calma
tus ojos, tu vientre henchido
de mis recuerdos, tu alma
abandonada a mi paso.
Seguimos. Todo es fragancia
en Madrid. Todo es futuro.
Aprieto tu brazo. Canta
algo en nosotros.
El viento
mueve, dulce, las acacias.

Luis López Anglada.
Alvaro de Bazán, 11.
MADRID

SOBRE LASTARRIA

POR

RAÚL SILVA CASTRO

Quien desee informarse sobre Lastarria en los días que corren, dispone de obras de fechas diversas, en las cuales se muestran cambios de opiniones muy señalados. A poco de morir, se le glorificaba en discursos pomposos y floridos en que, naturalmente, no faltan expresiones de subido encomio; y, en plano más sereno, se convocaba a certamen para estudiar su obra, y en dicha justa era premiado un libro de Alejandro Fuenzalida Grandón, con cuyas páginas, por cierto, no se intenta deprimir la memoria de Lastarria, sino, por el contrario, proponerla a la admiración de nuevas generaciones. Pero en obras más modernas el tono cambia grandemente. Adversario político, Pedro Nolasco Cruz no podía elogiarle y, efectivamente, como se lee en los *Estudios sobre la literatura chilena,* hace muchas reservas a su obra.

> Su reputación, si bien muy extendida, no es popular y simpática. Hay en sus obras más ciencia política que letras, y su ciencia es teórica y excesivamente sistemática. El estilo es claro, generalmente correcto, y su giro muy elegante. De nuestros escritores es el que tiene mejor frase; pero es árido, y no sabe insinuarse: en lo que ha escrito anda muy señalado el ceño adusto del raciocinio, y faltan casi por completo la sonrisa y el gesto expresivo de la imaginación. Lastarria tenía también el defecto que más se opone a la popularidad y al agrado: era orgulloso y vano. *(Estudios sobre la literatura chilena,* tomo I, págs. 63-4.)

Peor es, si cabe, su juicio en lo que se refiere a las obras de creación de Lastarria, novelas y cuentos, artículos de costumbres y cuadros de viajes, sobre los cuales se pronuncia con singular acritud.

> A pesar de que, según nuestro autor, la ciencia y la libertad de espíritu son los elementos más importantes de las bellas letras, él, de quien podemos decir que tenía ambas cosas, no pudo hacer obra literaria que no fuese mala. No he visto yo en nigún autor que tenga fama de literato obras tan insignificantes como las novelas, cuentos, artículos de viaje (algunas páginas de éstos pueden pasar), satíricos y de costumbres de Lastarria. Nada hay ahí más que artificio, pésimo gusto, pesadez, pedantería, falta absoluta de sentimiento artístico. Son composiciones de estudiante, de aprendiz bisoño, en que no vale la pena ocuparse. *(Ibídem,* página 89.)
>
> Lastarria escribió novelas cortas, cuadros de costumbres, artículos satíricos y de viaje. Sus novelas son tales que desdeñaría suscribirlas el menos presuntuoso de los diez o veinte jóvenes genios que entre nosotros se ocupan en abrir nuevos horizontes al arte. Respecto a sus cuadros de costumbres o de sátira social, a nadie se le ha ocurrido compararlos con los de don Vicente Pérez Rosales o los de *Jotabeche.* Sus artículos de sátira política revientan de odio y de soberbia irritada, sin que estas

pasiones acres, llenas de hiel, aparezcan veladas ni por una chispa de ingenio, ni por el más ligero afecto humanitario y bondadoso. Entre estos artículos, el titulado *Don Guillermo,* largo casi como un libro, descuella por su insoportable pesadez y petulancia. *(Ibídem,* págs. 136-7.)

Y andando el tiempo, un escritor de las nuevas promociones, Luis Oyarzún, que estudia a Lastarria en globo, y principalmente por las ideas políticas, sociales, filosóficas y económicas que asoman en sus escritos, no le juzga con mayor simpatía.

Resulta casi imposible concebir un espíritu menos imaginativo ni una literatura más árida que la de Lastarria, en la que, por expresa prohibición del autor, no tenían cabida sino por azar las imágenes o los hechos. La pasión de donde brotara, esa noble pasión intelectual que de cuando en cuando se tornaba odio sombrío contra personas o naciones, se quemaba en los puros conceptos, sin pretender encarnarse en símbolos vitales. Y como la filosofía a que aquellos conceptos pertenecen no era original ni profunda, sus obras serias, que pudieran haberse salvado como piezas literarias, han muerto para siempre, de la misma manera que sus discursos, magistrales en el momento en que fueran pronunciados, carecen ahora de alma y auténtico interés. El espíritu contemporáneo no soporta fácilmente aquella literatura que tanto sedujo en el siglo XIX, y cuyas miras fundamentales se dirigían a procurar el convencimiento por medio de períodos elocuentes y pomposos. *(El pensamiento de Lastarria,* páginas 152-3.)

Ante esta notoria evolución del concepto en que se ha tenido a Lastarria cabe preguntarse si la posteridad ha dicho su última palabra y si, en fin, haciendo eco a Cruz y a Oyarzún, habremos de considerar de una vez para siempre a Lastarria como pensador y escritor frustrado. El presente ensayo se ha escrito precisamente para examinar de nuevo algunas producciones representativas de Lastarria, con el declarado intento de ver si conservan como permanentes algunos de los valores que el autor procuró introducir con ellas. Y se pone especial empeño en el examen de las producciones propiamente literarias, precisamente porque las de orden político parecen más propensas a perecer con las circunstancias que las dictaron. Sin despojar, pues, a Lastarria del título de pensador político, en cuyo examen deferimos al juicio reposado y ecuánime de Oyarzún, nos aplicaremos de preferencia a otra fracción de su obra que, a nuestro parecer, se mantiene en cierto grado vigorosa y lozana. Pero para proceder con orden veamos primeramente quién fué Lastarria y qué parte le cupo en la historia política y diplomática de Chile.

Esquema biográfico.

La destrucción parcial de los archivos parroquiales de Rancagua impide establecer con precisión la fecha en que vió por primera vez la

luz don José Victorino Lastarria; se presume que nació el 19 de marzo de 1817, aunque algunos autores prefieren fijar en lugar de ese año el de 1811 u otros. Las precoces disposiciones que mostró para el estudio inclinaron a sus padres a darle una instrucción completa, la que fué iniciada en el convento de Santo Domingo, como alumno del presbítero don Francisco Puente (1828-9), y perfeccionada en el Liceo de Chile de don José Joaquín de Mora y luego en el Instituto Nacional. Entre 1834 y 36 recibió lecciones de gramática y literatura y derecho romano y español de don Andrés Bello, y al término de 1836 obtuvo el grado de bachiller en cánones y leyes. Estos estudios fueron alentados sabiamente por los profesores del joven Lastarria con lecciones complementarias que el alumno asimiló con sumo tino. Incorporado a la Academia de Leyes en 1835, recibía el título de abogado el 21 de marzo de 1839. Mientras tanto había comenzado su carrera de profesor en el colegio de Romo (1837), del cual fué director poco más tarde, y en el liceo de señoritas que mantenían las hermanas Cabezón. En 1843, fundado el Colegio de Santiago, entró a formar parte de su cuerpo docente.

La obtención del título profesional marcó para el joven Lastarria el cumplimiento de una etapa trascendental en la vida. En el mismo año 1839 contrajo matrimonio con doña Jesusa Villarreal, contando para sostener el nuevo hogar con el ejercicio de su profesión y con las clases que daba en los establecimientos que hemos indicado. Poco antes de contraer matrimonio había obtenido la cátedra de legislación y derecho de gentes en el Instituto Nacional (23-II-1839), donde iba a iniciar una obra de ilustración política a la cual él mismo revistió de caracteres excepcionales en sus *Recuerdos Literarios*, pero que en todo caso fué interesante. De sus desvelos por el mejoramiento de la enseñanza da fe el nuevo plan de estudios que para su clase del Nacional propuso a la Facultad de Leyes en 1846.

Lastarria inició joven también sus actividades periodísticas, y su primera campaña se desarrolló en *El Nuncio de la Guerra* (1837-8), periódico que amparaba la política del Gobierno en la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana de Santa Cruz. Por el mismo tiempo colaboró en *El Diablo Político*, de Juan Nicolás Alvarez. En 1841 fundó, al lado de don Pedro Ugarte, *El Miliciano*, periódico destinado a defender la candidatura presidencial del general Pinto, que no pudo prosperar frente a la de Bulnes. El más alto título de su gloria como publicista y editor en esos años es haber fundado y sostenido la *Gaceta de los Tribunales*, periódico forense que le ha sobrevivido. En estas ocupaciones se encontraba cuando pronunció, el 3 de mayo de 1842, el discurso inaugural de la Sociedad Literaria, formada por algunos alum-

nos del Instituto Nacional y que era presidida por don Anacleto Montt. Los jóvenes educandos sentían ya por él un afecto especial, y tuvieron la suerte de verse correspondidos con más que cuanto habían imaginado. Ese discurso es no sólo superior a la modesta academia en que se le pronunciaba, compuesta sólo de adolescentes, sino, en general, a la literatura chilena de su tiempo. Lastarria en esos años había decidido abrazar la literatura, con preferencia al periodismo político, que siempre es más efímero, y no demoró en contribuir a *El Semanario de Santiago,* que apareció como órgano de la Sociedad Literaria y que es ya uno de los más preciados archivos de las letras chilenas en la renovación de 1842. Sin desmayar en la tarea, y aunque la vida del *Semanario* fué efímera, el 1 de junio de 1843 volvió a la palestra en *El Crepúsculo,* que si no le contó como su fundador le tuvo entre sus más activos y diligentes colaboradores. Mientras tanto había iniciado su carrera parlamentaria como representante de los departamentos de Elqui y Parral, y el 28 de junio de 1843 se incorporaba a la Universidad de Chile como miembro de la Facultad de Humanidades. Al inaugurarse, pues, la Universidad el 17 de septiembre de aquel año, Lastarria formaba en los cuadros académicos del establecimiento, en los que, llamados por el señor Bello, se habían dado cita los mejores individuos de la sociedad de Santiago.

El propio don Andrés Bello, que, como ya dijimos, le había tenido por discípulo, le encomendó al llegar el año 1844 la primera memoria histórica que, conforme las reglas de la Universidad, debía ser leída al celebrarse el aniversario de la instalación del instituto. Este estudio, que Lastarria tituló *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile,* no se ajustó a un sistema positivo de exposición de hechos que llevara al autor a conclusiones basadas en la realidad misma, sino que, al revés, estaba informado por un método personal de Lastarria y que no mereció la aprobación de don Andrés Bello. Es evidente que la discrepancia en que cayeron el autor de la memoria y el rector de la Universidad sería de antemano conocida de éste, y como prueba de la probidad intelectual de Bello debe citarse el que no cerrara el paso a su discípulo para hacer su primera presentación pública en la más alta tribuna intelectual de Chile con una producción que no era de su agrado.

Por poco tiempo (desde el 7 de julio de 1842 hasta el 10 de diciembre de 1844) fué oficial mayor del Ministerio del Interior, y el 20 del mismo mes recibió el encargo de arreglar los documentos históricos del Ministerio de Guerra y Marina, que constituían una rica fuente documental. Desde el 28 de octubre de 1844 hasta mediados de 1845 fué redactor principal de *El Siglo,* empresa periodística de la cual fué ade-

más socio, en compañía de don Santiago Urzúa, don Marcial González, don Francisco de Paula Matta y don Juan Nepomuceno Espejo.

En atención a los conocimientos literarios de que daba muestra Lastarria en sus producciones, el Gobierno de Bulnes le designó en septiembre de 1846 miembro del consejo de censura teatral, en compañía de don Ramón Rengifo, don Manuel Antonio Tocornal, don Francisco Eguiguren y don Manuel Alcalde, y el 4 de enero de 1847 fué nombrado miembro de la comisión encargada de redactar el proyecto de Código Penal. Dentro de la Universidad de Chile, este mismo año presentó a la Facultad de Humanidades un nuevo trabajo titulado *Bosquejo histórico de la Constitución de Chile,* en el cual ponía a contribución a la vez sus ideas sobre la manera de escribir la historia y sus conocimientos jurídicos, que le habían dado ya extraordinario renombre.

Infatigable para trabajar en favor de la literatura, en 1848 ayudó a la fundación de la *Revista de Santiago,* en la cual mantuvo la *Crónica* de los hechos del mes, y aceptó de la Facultad de Humanidades la comisión de estudiar las obras literarias de chilenos que merecían ser reimpresas y las manuscritas que debían ser dadas a luz; difícil tarea, en la cual le acompañó el bibliógrafo don Ramón Briseño. En la política se le ve entre tanto reelegido diputado, esta vez en representación del departamento de Rancagua. Las agitaciones políticas habían subido de punto, y el 7 de noviembre de 1850 Lastarria era aprehendido por orden gubernativa con motivo de las alteraciones de la tranquilidad pública que se habían desencadenado en torno a la Sociedad de la Igualdad. La pena que sufrió en esta ocasión fué la de destierro, que cumplió en Lima, de donde regresaba en los primeros meses de 1851. El 20 de abril del mismo año intervino en el motín de Urriola, que estuvo a punto de desencadenar la guerra civil, y de resultas de ello fué destituído del cargo de profesor de legislación y derecho de gentes en el Instituto Nacional. Volvió a expatriarse a Lima, y en 1852 regresó a Chile para fijar su residencia en Copiapó, donde se dedicó a la minería y al ejercicio de la profesión de abogado. Quería conseguir alguna fortuna para poder afrontar con más denuedo e independencia las luchas políticas, mas la suerte se le mostró adversa. En busca de más amplios horizontes se estableció en Valparaíso en 1854, pero luego, desesperando de mejorar de condición, volvió a la política como diputado por Caldera y Copiapó (1855).

Regresó a la Cámara en 1858 como representante de Valparaíso, mientras en representación del Gobierno de Montt, a quien había tanto combatido en períodos anteriores, actuaba como plenipotenciario *ad hoc* para ajustar con el Gobierno de Bélgica un tratado que estaba gestionando el delegado diplomático de ese país en Chile. También aceptó

del Gobierno de Montt el cargo de miembro de la junta revisora del proyecto de Código de Comercio, por decreto de 18 de abril de 1860. En septiembre de 1860 fué elegido decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, con nombramiento que fué renovado en dos nuevos períodos bienales, hasta agosto de 1865.

El Gobierno de Pérez no podía privarse de las luces de Lastarria, y el 9 de julio de 1862 lo hizo ministro de Hacienda en circunstancias difíciles para el Erario. Las medidas aconsejadas por Lastarria no parecieron prudentes y despertaron vivas resistencias, con lo cual el novel ministro debió renunciar su cargo en enero de 1863. El mismo año fué enviado a Lima como ministro diplomático, y aunque su misión comenzó bajo excelentes auspicios, a los seis meses debió renunciar a ella porque el clima de la capital peruana no convenía a su salud. Volvió entonces a la patria, y en las elecciones de 1864 solicitó los sufragios de los electores de Valparaíso, a los cuales representó en la Cámara de Diputados. Este período parlamentario fué luego interrumpido porque el Gobierno volvió a fijarse en Lastarria para una misión delicada y trascendental. En 1865 le designó ministro plenipotenciario en las Repúblicas del Plata y en el Imperio del Brasil, por cuyas capitales discurrió en varios meses de estériles inquietudes. En Buenos Aires, especialmente, negoció sin conocimiento de su Gobierno o a espaldas de él, y al ser desautorizado presentó la renuncia y volvió a Chile. El electorado le fué favorable en 1867 y le llevó al Congreso nuevamente, esta vez como diputado por el departamento de La Serena. Se acercaban los momentos más animados de la lucha por la reforma de la Constitución, y Lastarria tuvo entonces un papel eficacísimo de agitador de la juventud liberal, que acudía tarde a tarde a oír sus discursos en el Congreso. Era orador excelente, de voz grave, dicción elegante y florida, tono persuasivo y acariciador, que sabía hacerse condenatorio cuando el diputado tomaba parte en interpelaciones. De la cátedra conservaba cierta facilidad de exposición que, sin duda, le hizo triunfar varias veces, pero eso y su vanidad un poquito demasiado visible daban pie a la crítica de sus colegas.

El 30 de marzo de 1869 fué nombrado defensor de menores de Santiago, puesto al cual renunció el 6 de septiembre de 1871. Entre tanto, el estado de sus negocios era tan malo como extensa su fama literaria: llegado a la Real Academia Española, ésta acordó hacerle su miembro correspondiente (3 de marzo de 1870). En 1872 decidió tentar más la fortuna en las minas, en las cuales tantos hombres se estaban haciendo ricos, y se trasladó a Caracoles, donde recibió una honrosa invitación del Gobierno de Bolivia para reorganizar la enseñanza pública. Lastarria no aceptó el encargo y prefirió seguir en los trabajos mineros. En

1873 volvió a tentar suerte en el mineral de La Florida, y como tampoco lograra lo que buscaba se instaló nuevamente en Santiago y se dedicó con renovado ardor a las letras y a la política. El 26 de abril del mismo año pronunció el discurso de instalación de la Academia de Bellas Artes, fundada en sociedad con Diego Barros Arana, Miguel Luis Amunátegui, Benjamín Vicuña Mackenna y otros literatos. Al año siguiente el Gobierno le encomendó la redacción del Código Rural, y dos años más tarde fué llamado a desempeñar la cartera del Interior. En esta nueva aventura ministerial decidió crear, en reemplazo de *El Araucano,* que era un periódico oficioso, el *Diario Oficial* que recuerda el órgano del mismo nombre que en Francia publica los más importantes documentos emanados del Gobierno. También esta creación le ha sobrevivido. Un voto político aprobado por la Cámara de Diputados le obligó a abandonar el Ministerio en octubre de 1877. En desagravio, el Presidente Pinto le hizo miembro del Consejo de Estado días después. Al mismo Gobierno representó ante el Consejo directivo de la Universidad de Chile, en marzo de 1879, sin que alcanzara a desempeñar estas nuevas funciones por haberse alejado del país en el desempeño del cargo diplomático que en seguida se le confirió.

De otra parte, en 1876 había sido llevado al Senado por la provincia de Coquimbo, que en esta forma premiaba los desvelos ya bastante extensos del entusiasta luchador político. Y como en 1875 hubiera sido designado ministro de la Corte de Apelaciones de Santiago, se alejó de estas funciones para ejercer el Ministerio del Interior y volvió a ellas cuando hubo de presentar la renuncia a este último cargo. La guerra de 1879 le obligó a hacer una vez más sus maletas, y en calidad de representante extraordinario de Chile ante el Imperio del Brasil se trasladó a Río de Janeiro con la delicada misión de conseguir la neutralidad de aquella potencia en el conflicto del Pacífico. En esta misión, que fué coronada por el éxito, Lastarria empleó un año y medio, al cabo del cual se reincorporó a la Corte de Apelaciones. En la administración de justicia se mantuvo hasta que en 1883 fué promovido a la Corte Suprema, supremo tribunal que no abandonó sino el 2 de marzo de 1887, cuando se le jubiló, asignándosele, por gracia, el sueldo íntegro de su último empleo. Ya Lastarria era un anciano por la edad, aunque ni los achaques del cuerpo ni la decadencia intelectual traicionaran sus años, pues permaneció sano e íntegro hasta los últimos días de la existencia.

En 1885 había recibido de don Manuel Tamayo y Baus, secretario de la Real Academia Española, el honroso encargo de fundar en Chile un instituto similar que habría de constituirse con los correspondientes que la Academia había titulado y con nuevos miembros de nú-

mero que propondrían los académicos chilenos. Por desgracia, la mayoría de los académicos de entonces murieron en pocos años, y el proyecto quedó abandonado hasta que en 1914 le dió vida el enviado especial de la Academia don Ramón Menéndez Pidal. En 1887, cuando se hallaba ya muy cercana la hora de su desaparición, fué activo organizador del Certamen Varela, de cuyo jurado formó parte y cuyo informe redactó después de imponerse detenidamente de las 999 piezas presentadas a la justa. Este último trabajo simboliza una buena parte de su larga existencia, sin duda la más generosa en toda ella: Lastarria fué siempre espléndido animador de la juventud, cuyos primeros pasos en la creación literaria alentó con el consejo y el ejemplo. Los primeros cuentos escritos en Chile son los de Lastarria, y en las páginas de las revistas que fundó y de los diarios a los cuales contribuyó como redactor principal, siempre dejó espacio abierto a la producción de los escritores jóvenes. No olvidó nunca, al parecer, el aliento y la ayuda recibida por él, en plena juventud, de su maestro Bello, y quiso pagarla en sus más jóvenes compañeros de letras y seguidores.

Después de breve enfermedad falleció en Santiago el 14 de junio de 1888.

El discurso de la Sociedad Literaria (1842).

El día 3 de mayo de 1842, Lastarria, a quien la juventud que estudiaba en el Instituto podía con razón llamar maestro, pronunció un discurso que estaba llamado a cobrar grande importancia en la vida literaria de Chile. Es en realidad la portada de nuestra literatura, por lo menos de la moderna, que parece más consciente de sus fueros y de su misión social que la que pudo practicarse en la colonia, y debe tomársele, además, como un completo programa de trabajo que podría inspirar las obras de todos los escritores chilenos si éstos, como los de todo el mundo, no comenzaran a escribir antes de leer programas. Pero, como ocurre con frecuencia, el discurso pasó inadvertido o poco menos. "Los miembros de la Sociedad lo recibieron con marcado interés —escribe Lastarria en sus *Recuerdos Literarios*—, pero el público guardó un profundo silencio. Ni el periódico oficial ni otro alguno dijeron una sola palabra. Eso nos ha sucedido con frecuencia. Libros hemos publicado que han sido juzgados en la prensa extranjera, sin que la de Chile haya hecho mención de ellos."

Claro está que los aplausos de los muchachos que formaban la Sociedad Literaria, imberbes alumnos del Instituto Nacional, no podían bastar para satisfacer la inquietud de Lastarria, animado por la con-

ciencia, perfectamente justa por lo demás, de haber escrito un trabajo de mérito. Y muchas páginas de los *Recuerdos Literarios* están destinadas a demostrar cómo se equivocaron los hombres de ese tiempo al dejar pasar sin menciones muy particulares el discurso del día 3 de mayo de 1842, ya que andando los años la literatura chilena, en su marcha incesante, iba a probar que Lastarria previó sus avances y le trazó un surco que le reservaba importantes logros. La semilla sembrada entonces cayó en buen terreno. No hubo aplausos calurosos que mostraran al escritor la apreciación que se hacía de sus esfuerzos en pro del mejoramiento cultural de su patria, pero el paso de los años permite ver con claridad lo eminente del contenido de ese discurso.

Para examinar con detenimiento las principales ideas que allí aparecen esbozadas nos vamos a permitir poner en orden diverso al del original las proposiciones cardinales.

1.° "No hay sobre la tierra —dice Lastarria— pueblos que tengan, como los americanos, una necesidad más imperiosa de ser originales en su literatura, porque todas sus modificaciones les son peculiares y nada tienen de común con las que constituyen la originalidad del Viejo Mundo." ¿Verdad o mentira? Mentira, sin duda alguna. Lo original y nuevo en el continente colombiano no es el conjunto de "modificaciones" que han sufrido los pueblos que lo componen, sino acaso la naturaleza dentro de la cual estos pueblos desarrollan su existencia. Los hombres son los mismos, cualquiera que sea el escenario físico que los rodea, y ni siquiera cambian sensiblemente con el paso del tiempo.

Cuenta Anatole France que cierto rey quiso conocer la historia de la humanidad y encargó a un sabio historiador que le compusiera una obra para leerla de corrido. El sabio estudió, investigó, trabajó con tesón incomparable, y presentó como resultado de sus pesquisas varios volúmenes a su señor. Pero su señor no tenía tiempo para leer tantos libros, ya que no en balde había ido envejeciendo al mismo compás que su escribiente, y le pidió un resumen. Y de resumen en resumen, a medida que apretaban los años del rey y de su servidor, el sabio llegó a concretar la historia de la humanidad en una sola sentencia: "Nacieron, sufrieron y murieron." Esta pequeña ilustración puede aplicarse como reactivo a la frase de Lastarria para reducirla a su verdadero alcance. Literariamente hablando, la proposición del discurso que hemos señalado con el número 1 no vale nada ni quiere decir nada.

2.° Pero Lastarria, entre pecho y espalda guardaba un enemigo al cual disparar sus dardos: el régimen colonial de España en América. Al escribir lo que se acaba de leer pensaba no en otra cosa que en

introducir en sus oyentes la persuasión de que nada quedaba de común, política y socialmente consideradas las cosas, entre la América emancipada y la metrópoli española que la había sojuzgado durante tres siglos. Este pensamiento queda declarado por el autor del discurso en otro pasaje.

"Apenas ha amanecido para nosotros el 18 de septiembre de 1810, estamos en la alborada de nuestra vida social, y no hay un recuerdo tan solo que nos halague, ni un lazo que nos una a lo pasado, antes de aquel día. Durante la colonia no rayó jamás la luz de la civilización en nuestro suelo" (1).

Aquí ya se nos muestra de resalte lo que Lastarria quería decir con la proposición anterior: el objeto final de su discurso, en lo político y social, era producir horror por el régimen colonial de España, aun cuando para ello fuese necesario tergiversar las más obvias verdades. En el párrafo transcrito queda todo claro. Para Lastarria no había brillado *la luz de la civilización* en América durante el régimen español, y ésta debía quedar, por lo tanto, olvidada lo antes posible por los americanos de su tiempo y de los venideros. Había sido una época de obscurantismo, de opresión, de barbarie; durante ella se habían pisoteado los derechos de los pueblos, desposeído a los nativos de su propiedad natural, impuéstoles instituciones que no eran de su acomodo, y anulado, en fin, la voluntad libérrima en cuyo ejercicio se habían unido hasta el día en que los españoles pusieron su planta en tierra americana. La misión de los jóvenes que le escuchaban en 1842 no era ni podía ser otra que restablecer las cosas a la pristinidad que tuvieron antes del 12 de octubre de 1492.

3.° Esto implica proseguir la revolución de la independencia hasta retrotraer las cosas al estado en que se hallaban antes de la conquista del suelo americano por los europeos. A cualquier hombre que tuviera la cabeza sobre los hombros, el programa debía asustarle. Lastarria, como ideólogo impenitente que era, no temía decirlo, y lo dijo.

"Esa literatura (la española) —leemos en otra parte del discurso— no debe ser la nuestra, porque al cortar las cadenas enmohecidas que nos ligaban a la Península, comenzó a tomar otro tinte muy diverso nuestra nacionalidad... Es necesario que desarrollemos nuestra revolución y la sigamos en sus tendencias civilizadoras, en esa marcha peculiar que le da un carácter de todo punto contrario al que nos dictan el gusto, los principios y las tendencias de aquella literatura." Llevado por el viento impetuoso de la ideología, Lastarria no divisa que si "desarrollamos la revolución" volveremos a la barbarie pre-colombiana, como habría sucedido en cualquier parte una vez que se quieran

romper las "cadenas enmohecidas" y los demás símbolos de la españolidad.

4.° En realidad, su pensamiento no es tan radical y propende más bien a la transacción. Decimos esto porque, a corta distancia de la enormidad que acabamos de verle sostener, leeremos algo que adquiere grande importancia en sus labios. Al expresarse sobre la literatura de "nuestros conquistadores" no debe creerse que "mira en menos su hermoso y abundante idioma", y agrega: "¡Ah, no!, éste fué uno de los pocos dones preciosos que nos hicieron sin pensarlo." ¿Cómo sin pensarlo? Si los españoles no hubiesen fundado escuelas y universidades a poco de instalarse en América, cabría alguna duda al respecto; pero las fundaron, y en ellas alcanzó a reflejarse tan adecuadamente el pensamiento de la España de ese tiempo como era permitido, dadas la distancia y las demás dificultades que se interponían entre ambos continentes. Los españoles quisieron que los americanos hablaran su lenguaje, y para ello no sólo establecieron aquellas escuelas y universidades, sino también otros establecimientos, los "colegios de naturales", que no tenían tarea más principal que enseñar español a los aborígenes.

5.° Hay un peligro, pues, y es el de que, arrastrados por el entusiasmo antiespañol, los jóvenes oyentes de Lastarria abandonen el estudio de la lengua española. "Estudiad esa lengua, señores —exclama Lastarria, en un rasgo oratorio que contradice casi todas las demás aserciones de su discurso—, defendedla de los extranjerismos; y os aseguro que de ella sacaréis siempre un provecho señalado, si no sois licenciosos para usarla, ni tan rigoristas como los que la defienden tenazmente contra toda innovación, por indispensable y ventajosa que sea." Y, además, es preciso ponerse a cubierto de la invasión del barbarismo, representada a esa altura de los tiempos y en Chile por los emigrados argentinos, y sobre todo por el desenfrenado Sarmiento. Para ello Lastarria, con cautela exquisita, se refiere a "algunos americanos" que "han creído que nuestra emancipación de la metrópoli debe conducirnos hasta despreciar su lengua y formarnos sobre sus ruinas otra que nos sea más propia, que represente nuestras necesidades, nuestros sentimientos". Y condena a los que, "seducidos por lo que les parece original en los libros del Sena", están pretendiendo hacer del español hablado en América una lengua nueva y aparte del español hablado en España. "Huid, señores —dice a este respecto el escritor chileno—, de semejante contagio, que es efecto de un extraviado entusiasmo."

6.° Habiendo negado, como se vió, todo vínculo entre la colonia y el mundo americano del siglo XIX, debía Lastarria forzosamente ne-

gar también categoría a la literatura chilena colonial. Y entonces afirma lo siguiente: "Pedro de Oña, que según las noticias de algunos eruditos, escribió a fines del siglo XVI dos poemas de poco mérito literario, pero tan curiosos como raros en el día; el célebre Lacunza, Ovalle, el historiador, y el candoroso Molina, que ha llegado a granjearse un título a la inmortalidad con la historia de su patria, son los cuatro conciudadanos, y quizá los únicos de mérito, que puedo citaros como escritores; pero sus producciones no son timbre de nuestra literatura, porque fueron indígenas de otro suelo y recibieron la influencia de preceptos extraños."

Vamos por partes. Primeramente no es justo decir que las obras de esos autores sean "indígenas de otro suelo", porque todos ellos nacieron en el territorio de Chile y se confesaban chilenos. Toca, además, la desgracia para Lastarria de que Ovalle y Molina escribieron con el propósito de dar a conocer a Chile, su patria, en naciones donde hasta entonces el nombre de esta provincia del imperio español no sugería nada al mayor número de las personas ilustradas; de donde resulta que en el acto de escribir dejaron testimonio de amor a su país, de patriotismo, como hoy se dice (2).

En segundo término, ¿qué pretende Lastarria con aquello de "la influencia de preceptos extraños"? ¿Qué singular división quiere sugerir entre el espíritu español y el americano de lengua española? ¿Había acaso a disposición del chileno durante la colonia preceptos que no fueran extraños, si de extraños se califican a los de origen español? En este momento se divisa que el escritor, arrebatado por la ideología, no teme sumir en error a sus oyentes precisamente porque en ellos no hay suficiente información para rebatirle ni acaso ánimo para oponer a la palabra del maestro —*¡magister dixit!*— objeción alguna. Y esto no puede estar bien. En este punto concreto de su discurso, Lastarria no queda a la altura de su fama, ni menos de su cultura, ni siquiera del respeto que debía guardar a los fueros de la sana razón. Podía considerar a sus oyentes unos pobres párvulos a los cuales cada cual engatusa como quiere, pero debió pensar que su discurso sería alguna vez leído por alguien que tuviera más discernimiento.

7.° Finalmente, Lastarria aconseja cultivar una literatura propia: "Muy poco tenemos que imitar: nuestra literatura debe sernos exclusivamente propia, debe ser enteramente nacional."

El consejo, o mandato, es engañoso. No poseemos una lengua que hayamos formado nosotros, como reconoce paladinamente el propio Lastarria, ni nuestras costumbres son otra cosa que las de todos los hombres civilizados de Occidente, herederos de la cultura grecolatina, con las mutaciones más de apariencia que de fondo que corresponden

a medios en formación y que procuran, siempre con extraordinario atraso, tomar la marcha que la cultura lleva en las naciones que nos sirven de modelo y de guía: España, en el uso de la lengua; Francia, en el terreno de las ideas. ¿Cómo podemos, en tales condiciones, hablar de una literatura "exclusivamente propia"? Queda un solo elemento que no ha sido comprendido en el escrutinio: la naturaleza física de América. Ella es, en suma, el único ingrediente literario —por decirlo así— que poseemos de verdad en la forma exclusiva que Lastarria quiere. Hablando de ella, copiando sus formas, inspirándonos en sus bellezas, haremos una literatura americana hasta donde es posible juntar estos dos términos. Pero cabe reconocer que la naturaleza es sólo un motivo de decoración en el conjunto de la literatura, ya que lo que en ésta más vale son los sentimientos, las emociones y los caracteres de los hombres y las situaciones que con éstos se platean. Es concebible un libro que no pretende otra cosa que describir la naturaleza americana, y seguramente la literatura en él contenida puede ser bellísima y hasta sublime; pero lo más frecuente será que los escritores quieran poner en acción al hombre, en medio de la naturaleza americana o fuera de ella, y desde ese mismo momento se habrán evadido del único elemento "exclusivamente propio" que le es dado abarcar al escritor de ese Continente. Los sentimientos, las emociones, los caracteres, serán universales o poco menos, y la lengua en que éstos y el escritor mismo se expresa no será otra cosa que la lengua española, por cuyo esplendor el mismo Lastarria ha quebrado lanzas.

¿En qué queda la grave sentencia que hemos transcrito? En nada es pura fantasmagoría.

De este análisis podría desprenderse que no encontramos nosotros nada estimable en el famosísimo discurso pronunciado por Lastarria en 1842. Nada más lejos de nuestro ánimo. Hay en el discurso algo más que ver. Nacido hacia 1811, Lastarria contaba poco más de treinta años cuando escribió aquella pieza en que descansa gran parte de su fama póstuma. En 1878, pasados holgadamente los sesenta años de su edad, el escritor hubo de tomar la pluma en la mano para rebatir afirmaciones que le parecían erradas de la introducción a la *Historia de la Administración Errázuriz* que se había publicado poco antes. Y entonces, al discutir a Isidoro Errázuriz, volvió a mezclar inextricablemente la literatura y la política en las páginas de su obra maestra, y, no contento con esto, reprodujo íntegramente el discurso de 1842. Vale la pena detenerse en el hecho de que al hacer esta reproducción el autor no corrige nada, no añade pensamiento alguno que esté enderezado a disminuir la gravedad de las afirmaciones hechas en la pieza juvenil, prueba ostensible, a mi modo de entender las cosas, de que

pensaba en 1878 lo mismo que en 1842 sobre la literatura chilena. ¡Extraña pertinacia en el error!

8.° Dijimos que buscaríamos en el discurso de Lastarria aquellas proposiciones que puedan servirnos todavía, y descartamos ya las que no pueden sostenerse con seriedad a la luz de un criterio que no aparezca, como el de Lastarria, invadido por las penumbras de una ideología exclusivista. Vimos que Lastarria trata de alejar a sus oyentes de la imitación de la literatura española, en la cual no encuentra modelos que puedan satisfacer las exigencias que ha planteado a la literatura; veamos ahora qué propone en reemplazo.

"La Francia —escribe Lastarria— ha levantado la enseña de la rebelión literaria; ella ha emancipado su literatura de las rigurosas y mezquinas reglas que antes se miraban como inalterables y sagradas; le ha dado por divisa la verdad y le ha señalado a la naturaleza humana como el oráculo que debe consultar para sus decisiones; en esto merece nuestra imitación."

Se refiere Lastarria aquí, como es natural, al Romanticismo, que en esos años comenzaba a influir en la literatura chilena y que es, sin duda, el movimiento literario que más vigorosamente ha conmovido al mundo americano antes del estallido del Modernismo. Pero debe observarse que no caracteriza al Romanticismo con los caracteres que la historia literaria adscribe al torbellino de ideas y de imágenes que él produjo. Hay, desde luego, una confusión visible entre el fondo o razón última de la obra literaria ("le ha dado por divisa la verdad") y los instrumentos o medios de que ella se vale para hacerse viable ("las rigurosas y mezquinas reglas que antes se miraban como inalterables y sagradas"). El escritor puede pensar lo que quiera, soñar lo que le plazca, pero cuando llega el instante de dar forma a lo que piensa y sueña, debe sujetarse a reglas, no porque éstas sean *inalterables y sagradas,* como Lastarria dice con ostensible desprecio, sino porque sólo dentro de ellas le es posible aspirar al buen éxito que necesita para su obra. Lo demuestra así, entre otros mil pormenores de alcance no más reducido, el hecho de que después del estallido romántico no se creyó necesario ya vulnerar reglas y cánones para seguir exponiendo la misma materia literaria que dió su tónica al Romanticismo, con lo cual se alcanzó la síntesis que prevalece en la segunda mitad del siglo XIX, y que duró hasta el nacimiento de otras escuelas.

Por lo demás, ¿puede darse como exclusividad del movimiento literario del Romanticismo en Francia el estudio de "la naturaleza humana"? Hace muy bien Lastarria en proponerlo como medio, con lo cual no se aparta de tratadista alguno de literatura, ya que todos ellos han coincidido siempre en poner por encima de toda otra exigencia

literaria la de que el escritor conozca muy a fondo al hombre, que es el objeto principal de su labor; pero hoy estamos muy distantes de asentir a que este conocimiento de "la naturaleza humana" sea rasgo distintivo del movimiento romántico. Podría inclusive asegurarse que la caducidad en que ha caído buena parte de la producción romántica, así en Francia como en otras naciones, proviene principalmente de que en ella no se atendió con tanto rigor como era deseable a presentar al hombre cual es, y que, en cambio, se desfiguró su naturaleza atribuyéndole pasiones y sentimientos literalmente extravagantes.

La lección que más claramente fluye del discurso de Lastarria es la de que el escritor debe buscar en las particularidades que le ofrezca el suelo en el cual vive el matiz diferencial de sus escritos; o, dicho de otro modo, que debe aspirar a ser el intérprete de su propio pueblo y de la naturaleza dentro de la cual éste desarrolla su existencia. En esta labor el literato debe trabajar sin exclusivismos: la literatura no debe encerrarse "en un círculo estrecho": "Al contrario, debe hacer hablar todos los sentimientos de la naturaleza humana y reflejar todas las afecciones de la multitud, que en definitiva es el mejor juez, no de los procedimientos del arte, sino de sus efectos."

Tenemos, pues, dos principios perfectamente claros: el escritor debe ser intérprete de su pueblo, y debe llevar a su obra todos los sentimientos que en éste anidan. Para llegar a obtener declarado el primero de estos dos principios hemos debido proceder, como se vió antes, a despojar las palabras de Lastarria de toda la condenable exageración que en ellas vertió el autor, desentrañando lo literario de entre lo político. En el planteamiento del segundo hemos podido afortunadamente seguir en su forma textual el discurso, gracias a que el autor conservó allí la serenidad de juicio y la agudeza de visión que eran aconsejables.

Considerando, pues, a la luz de aquellos dos principios el discurso de Lastarria, se justifica plenamente la importancia que se le ha atribuído a lo largo de un siglo, y constituye la mejor prueba de que no necesitó la inteligencia chilena del estímulo de los escritores argentinos para despertar a la conciencia de sus deberes. El año 1842 ha pasado a ser en las historias literarias corrientes una fórmula mágica que explica el vuelo que la literatura chilena alcanzaría en pocos años más, como si la madurez literaria de una generación pudiera producirse en un abrir y cerrar de ojos, y sólo porque los argentinos entre los extranjeros entonces residentes en Chile excitaron el amor propio nacional. El único que tenía derecho a esperar ese resultado era el sabio y erudito venezolano, que desde 1829 trabajaba tesonera, calladamente y sin estridencias por el progreso de Chile, su segunda patria. El sí que

había sembrado con amor la tierra nueva, sobre cuyo surco velaba con amorosa constancia. Sin soberbia arrogante, sin estallidos fuera de lugar, llamó a su lado a la juventud más distinguida de la capital y la hizo gustar los mejores modelos de la literatura de la antigüedad y de esos tiempos. Y como a la probidad intelectual unía erudición pasmosa y gustaba de añadir a la persuasión y al consejo el ejemplo, nada de extraño tiene que en 1842 pudiera ver ya granando en frutos el huerto honesto y reposado que le reconocía como su señor. Andrés Bello era ese hortelano atinado y dulce a quien debe la literatura chilena el prodigioso encumbramiento que encuentra su punto de partida en 1842, y sería injusticia de mal gusto y atroz ingratitud pretender que la gloria que por entero le pertenece pasaran a compartirla quienes tuvieron con el ambiente intelectual de Chile un contacto efímero y menos apacible que el del maestro (3).

El consejo que Lastarria dió en 1842 a los escritores chilenos ha sido reeditado en el siglo XX. El ilustre crítico literario *Omer Emeth* mantuvo atención vigilante a las letras nacionales, y más de una vez lamentó la ausencia que en ellas se notaba de las peculiaridades del país y, por decirlo así, del ambiente físico y humano que rodea a los escritores. "De Chile —decía en 1918—, ¿qué rastros hay en sus obras? Una y otra vez, a tiempo y a destiempo, he señalado, deplorándola amargamente, la falta de chilenidad que se advierte en la novela nacional." Nótese bien que las observaciones de *Omer Emeth* versaban sobre la literatura de esos días, que son en realidad los nuestros, ya que prácticamente son unos mismos los escritores que comenzaban a producir en 1918 y los que ya pasan por ser nuestros mejores intérpretes literarios. Y siguiendo en su campaña el crítico, francés de nacimiento, de raza y de educación, pero muy chileno de alma, agregaba: "Chile les brinda una materia prima tan virgen como inagotable: sus cordilleras y sus mares, sus desiertos cuajados de tesoros y sus feraces campos, sus marinos, sus rotos, sus indios, su "medio-pelo" mismo, son fuentes eternas de vida original, de sensaciones novísimas y aun de una filosofía peculiar. Lo que falta aquí no es materia: es el artista que sepa convertirla en belleza chilena."

Puede verse la diferencia que media entre el consejo de Lastarria y el de *Omer Emeth*. Chile constituye excelente motivo para la literatura, y ofrece temas originales, no porque se haya desgajado de España y al desgajarse de ella hayan adquirido derecho los chilenos a mirar en menos a la patria de sus mayores, sino porque el país, en su conjunto, considerado tanto en sus caudales físicos como en los humanos, muestra individualidad propia. Aislados por la cordillera y por el mar, los chilenos han desarrollado mentalidad insular, y al aisla-

miento físico han añadido otro que es más bien psicólogo y moral. Los chilenos no se sienten americanos, sino chilenos, y prefieren entroncarse con Europa a buscarse en América unas raíces que serían tan problemáticas como poco halagadoras para su amor propio. La denominación indoamericano, que se ha difundido en los últimos años como símbolo de menosprecio para los orígenes europeos de los pueblos del Nuevo Mundo, no ha cundido en Chile, a pesar del empeño gastado en aclimatarla que han desarrollado los emigrados de diversos países que en este país buscaron y encontraron "el asilo contra la opresión" de que habla el Himno Patrio.

En 1842 podían estar en discusión muchas cosas que en 1918, esto es, cuando escribía *Omer Emeth* el artículo del cual se han citado algunas palabras, ya no se discutían.

Desde luego, no está en discusión la lengua. Es verdad que hay en América no pocos escritores que pretenden estar dando vida a un lenguaje nuevo, que se alejará tanto más del español cuanto más aumenten los años, como si fuera posible crear una lengua nueva con tan precarios elementos como los foráneos que en ella se le introducen en este continente, y como si por su parte cada región de España no estuviera haciendo lo mismo desde que el español se habla en ellas. Y así como no hay derecho a llamar madrileños, ni andaluces, ni bilbaínos, ni granadinos a los idiomas que se hablan en esas villas o regiones, ya que todos ellos en conjunto forman el español, tampoco tenemos derecho a hablar de lengua chilena, o argentina, o paraguaya, o colombiana, o peruana, si nuestro intento es referirnos al español hablado y escrito en cada una de esas provincias del Nuevo Mundo.

Tampoco está en discusión el cúmulo de relaciones que nos ligan con España. A cortos años de la emancipación, lleno el corazón de odio a la fuerza dominante de la metrópoli, repleto el cerebro de nociones confusas respecto de lo que ésta había hecho en América, pareció disculpable (y nada más) expresarse con el resentimiento y el rencor que Lastarria empleó en su famoso discurso. Pero desde entonces los historiadores han precisado hechos; los sociólogos han compulsado informaciones; los pensadores han meditado, pesado, comparado, y todos los americanos, en fin, han venido a comprender, unos por el vehículo de la fría razón y los más por la vía intuitiva, que deben a España cuanto son para comparecer ante el mundo y para dialogar con los demás pueblos del orbe. La tradición de que vivimos puede no ser la española, pero en todo caso no es la americana.

Y en virtud de que no están en discusión estas dos cosas fundamentales, tampoco cabe discutir el efectivo alcance del discurso de Lastarria. Si se despoja de la prevención antihispanista de que rebosa, si

se olvidan las notas de menosprecio a la literatura chilena colonial, que son hijas de esa misma prevención, queda poco de él, pero queda una pieza interesante como programa para interpretar la realidad literaria de Chile y de cualquier otra nación de formación similar durante el siglo XIX.

Don Diego Portales (1861).

En 1861 publicó Lastarria, con el subtítulo de *Juicio histórico,* un breve libro de 140 páginas llamado *Don Diego Portales.* Dentro de su producción, es pieza que sirve de clave para entender la ideología política del autor, más o menos en el grado en que lo es el discurso de 1842 para darle ubicación en el panorama del desarrollo intelectual de Chile. Portales había sido exaltado ante las nuevas generaciones por la erección de una estatua que, frente al palacio de Gobierno, parecía encaminada a recordar a quienes lo ocuparan más adelante lo que debía hacerse por la grandeza de la patria. Lastarria había colaborado en algo a la obra de Portales. En el esquema biográfico que se ha leído más arriba dijimos que publicó *El Nuncio de la Guerra,* destinado a producir en el público lector de esa hoja la persuasión de que la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana era justa y, desde un punto de vista más exclusivamente nacional, salvadora. Y en este folleto de 1861, para ser consecuente, Lastarria deja en claro que la guerra fué el mayor servicio que Portales pudo prestar a su patria.

Dos años después, en 1863, Lastarria leyó el primer volumen de la obra dedicada por Vicuña Mackenna al mismo personaje, pero no quiso seguir con la lectura. Más aún: arrebatado por el fuego de su pasión, dirigió a Vicuña una carta llena de amargos reproches en la cual se encaraba con el historiador y le censuraba a cara descubierta todo lo que en aquella hora le pareció condenable. Oigamos sus expresiones textuales.

> No espere usted ningún juicio sobre su obra de Portales, porque eso sería esperar que yo no fuese su amigo, pues tendríamos que pelear. No he abierto el segundo tomo, ni lo abriré, a pesar de que sé que usted me llama rudo crítico y no historiador, y no obstante que también afirma que los documentos sobre que escribió fueron hechos por otros que Portales. ¿Para qué lo he de abrir, si el primero, que leí durante la navegación, me costó rabia, dolores de estómago, patadas, reniegos y cuanto puede costar una cosa que desagrada? Nada cultivo yo más que la tolerancia, pero no he podido tenerla con su obra, y creo que si escribiera sobre ella le diría cosas muy amargas. Le diré al oído que usted se me figura un vándalo en el campo de la historia, que todo lo destroza o por lo menos lo pisotea con su corcel salvaje; me da lástima ver a la pobre historia en sus manos, porque la maltrata como si fuera una pros-

tituta. En su libro de Portales puedo sacarle a cada página una mentira, o una contradicción, o una visión de su alma enamorada.

Sí, Benjamín; usted se enamora para escribir esas historias, pues los Carreras, O'Higgins y Portales son panegíricos y no historias; y tan panegíricos, que usted mismo tiene que estar defendiendo su pureza de escritor, repitiendo que no ha recibido paga por escribir, como lo dicen los que, no conociéndolo a usted, no pueden explicarse por qué ha escrito usted esos libros de elogios. ¿Quién es el primer chileno en el libro de los Carreras? José Miguel. ¿Quién es el primer chileno en el O'Higgins? O'Higgins. ¿Quién lo es en el que acaba de escribir? Portales. Y al fin, ¿quién es el más grande, gordito, con todos los diablos?...

Váyase usted a pasear con su Portales, pues creo que con este libro hace más mal que con ninguno. Pervierte usted el juicio público y presenta como grande a un pillo de los que tiene nuestra tierra a puñados.

Raúl Silva Castro.
Redacción de *El Mercurio.*
C. Compañía, 1.214.
SANTIAGO DE CHILE

(Conclusión y notas en el próximo número.)

WÜNDERKIND

POR

CARSON MC CULLERS

Entró en el cuarto de estar, con la carpeta de la música golpeándole contra las piernas con medias de invierno, y el otro brazo caído por el contrapeso de los libros de clase; se quedó quieta un momento escuchando los sonidos que venían del estudio. Una procesión suave de acordes de piano y el afinar de un violín. Luego, míster Bilderbach la llamó con su voz gutural y pastosa:

—¿Eres tú, Bienchen?

Al tirar de los mitones vió que sus dedos se contraían con los movimientos de la fuga que había estado estudiando esa mañana.

—Sí—contestó—. Soy yo.

—Un momento.

Se oía hablar a míster Lafkowitz; sus palabras se devanaban en un murmullo sedoso e ininteligible. Una voz casi de mujer, pensó, comparada con la de míster Bilderbach. La inquietud dispersó su atención. Manoseó el libro de geometría y "Le Voyage de Monsieur Perichon" antes de dejarlos sobre la mesa. Se sentó en el sofá y empezó a sacar sus papeles de música de la carpeta. Se miró otra vez las manos; los tendones palpitantes que bajaban tensos de los nudillos, la herida de un dedo enfundada en una cintita enrollada y sucia. Al verla, se agudizó el miedo que le había empezado a atormentar en los últimos meses.

En voz baja se murmuró a sí misma unas palabras de aliento. Una buena lección, una buena lección como solía hacer antes. Cerró los labios cuando oyó el ruido sólido de los pasos de míster Bilderbach atravesando el suelo del estudio y el crujido de la puerta al abrirse.

Por un momento tuvo la extraña sensación de que en sus quince años, la mayor parte del tiempo se la había pasado mirando el rostro y los hombros que sobresalían ahora por detrás de la puerta, en un silencio que sólo rompía el pellizcar asordinado y ausente de una cuerda de violín. Míster Bilderbach. Su profesor, míster Bilderbach. Los ojos vivos detrás de las gafas con cerco de concha; el pelo suave y claro, y debajo la cara estrecha; los labios gruesos y cerrados con suavidad, el de abajo rosa y brillante de tanto mordérselo con los dientes; las venas bifurcadas en las sienes latiendo tan claramente que se podían ver desde el otro lado de la habitación.

—¿No has venido un poco pronto?—le preguntó, echando una mirada al reloj de la chimenea que, desde hacía un mes, señalaba las doce y cinco—. Ahí está Josef. Estamos mirando una sonatina de uno que él conoce.

—Muy bien—dijo ella, tratando de sonreir—. La escucharé.

Le pareció ver sus dedos hundiéndose impotentes en una confusión de teclas de piano. Se sintió cansada; sintió que si él la seguía mirando mucho rato le temblarían las manos.

El se quedó indeciso en mitad de la habitación. Apretó los dientes con fuerza en el labio inferior, hinchado y brillante.

—¿Tienes hambre, Bienchen?—preguntó—. Hay un poco de pastel de manzana que ha hecho Anna, y leche.

—Esperaré a después—dijo ella—. Gracias.

—Cuando termines de dar una cláse muy buena, ¿eh?—su sonrisa pareció desmigajarse por las comisuras.

Se oyó un ruido detrás de él, en el estudio, y míster Lafkowitz empujó la otra hoja de la puerta y se quedó quieto a su lado.

—Francés—dijo sonriendo—. Y ¿qué tal va el trabajo?

Sin quererlo, míster Lafkowitz la hacía siempre sentirse sin gracia, desgarbada. Era un hombre pequeñito, de aspecto fatigado cuando no sostenía el violín. Las cejas se curvaban muy altas sobre su cara cetrina de judío, como preguntando algo, pero los párpados se cerraban lánguidos e indiferentes. Hoy tenía un aire distraído. Le miró entrar en la habitación sin propósito visible, sosteniendo el arco con incrustaciones de nácar entre sus dedos tranquilos y haciendo pasar las crines blancas por el pedazo de resina. Hoy tenía los ojos como hendiduras agudas y brillantes y el pañuelo de hilo que le asomaba por el cuello oscurecía sus ojeras.

—Supongo que estás trabajando mucho ahora—sonrió míster Lafkowitz, aunque ella no había contestado a su pregunta.

Ella miró a míster Bilderbach y él se volvió. Sus hombros pesados empujaron la puerta, abriéndola, y el último sol de la tarde entró por la ventana del estudio en una línea amarilla por el cuarto de estar polvoriento. Detrás de su profesor podía ver el largo piano agazapado, la ventana y el busto de Brahms.

—No lo estoy haciendo muy mal—contestó a míster Lafkowitz. Sus dedos delgados aletearon por las hojas de música.

—No sé lo que me pasa—dijo, mirando la espalda musculosa e inclinada de míster Bilderbach, que estaba en tensión escuchando.

—Me parece que hay veces que uno...—míster Lafkowitz sonrió. Sonó en el piano un acorde duro.

—¿No cree que sería mejor que siguiéramos con esto?—preguntó míster Bilderbach.

—En seguida—dijo míster Lafkowitz, dándole al arco otra pasada antes de dirigirse a la puerta. Pudo verle recoger su violín de encima del piano. El la vió y bajó el instrumento—. ¿Has visto el retrato de Heime?

Sus dedos se agarraron con fuerza a los bordes agudos de la carpeta.

—¿Qué retrato?—preguntó.

—Uno de Heime en el "Musical Couriel", que está ahí en la mesa. Después de la cubierta.

Empezó la sonatina. Discordante, pero de todas maneras sencilla. Vacía, pero con un estilo propio bien cortado. Cogió la revista y la abrió.

Ahí estaba Heime, en la esquina de la izquierda. Sostenía el violín con los dedos curvados hacia abajo sobre las cuerdas, para el pizzicato. Con sus pantalones bombachos obscuros sujetos con cuidado bajo las rodillas y un jersey de cuello alto. Era una foto mala. Aunque estaba de perfil, sus ojos se volvían hacia el fotógrafo y parecía que el dedo iba a equivocarse de cuerda. Parecía sufrir de tenerse que volver hacia el aparato fotográfico. Estaba más delgado, no le sobresalía ya la tripa; pero no había cambiado mucho en estos seis meses. "Heime Israelsky, joven violinista de talento, fotografiado mientras ensaya en el estudio de su profesor en Riverside Drive. El joven maestro Israelsky, que pronto cumplirá quince años, ha sido invitado a tocar el Concierto de Beethoven..."

A ella, esa mañana, después de estudiar de seis a ocho, su padre la había hecho sentarse con la familia a desayunar. Odiaba el desayuno; luego se quedaba como mareada. Prefería esperar y comprarse luego cuatro barras de chocolate con sus veinte centavos del almuerzo y comérselas durante la clase, sacándolas a pedacitos del bolsillo, debajo del pañuelo, y parándose como muerta cuando el papel de plata hacía ruido. Pero aquella mañana su padre le había puesto un huevo frito en el plato y sabía que si se rompía y el amarillo viscoso se escurría sobre el blanco lloraría. Y había pasado eso. Esa sensación le venía también ahora. Dejó otra vez la revista con cuidado y cerró los ojos.

La música del estudio parecía apremiar groseramente y con violencia algo que no se podía lograr. Un momento después sus pensamientos se alejaron de Haime y el concierto y la foto y revolotearon otra vez en torno a la lección. Se tumbó en el sofá hasta que pudo ver

bien el estudio, los dos tocando, escudriñando las anotaciones sobre el piano, sacando con afán todo lo que estaba ahí escrito.

No podía olvidar el recuerdo de la cara de míster Bilderbach cuando la había mirado un rato antes. Sus manos, que todavía se crispaban inconscientemente con los movimientos de la fuga, se agarraban a sus rodillas huesudas. Cansada es lo que estaba. Y con aquella sensación de hundirse y disolverse en ondas, como la que le venía tan a menudo, antes de echarse a dormir por la noche, cuando había estudiado demasiado. Como aquellos medio sueños fatigosos que zumbaban y la arrastraban en sus torbellinos.

"Una niña prodigio, Wunderkind, Wunderkind". Las sílabas le venían rodando con acento alemán, le golpeaban contra los oídos y luego se hacían un murmullo. Y con los rostros girando, hinchándose hasta la distorsión, echicándose en pálidas burbujas: míster Bilderbach, la señora Bilderbach, Heime, míster Lafkowitz. Dando vueltas y vueltas en un círculo girando al gutural Wunderkind. Míster Bilderbach saliendo enorme en mitad del círculo, su rostro apremiante con los otros a su alrededor.

Frases musicales balanceándose locamente. Notas que había tocado cayendo unas sobre otras como un puñado de bolitas escaleras abajo. Bach, Debussy, Prokofieff, Brahms, llevando el compás grotescamente con el último latido de su cuerpo cansado y el círculo zumbante.

Algunas veces, cuando no había estudiado más de tres horas o no había ido al Instituto, los sueños no eran tan confusos. La música se remontaba con claridad en su cabeza y volvían pequeños recuerdos, rápidos y precisos, claros, como esa ñoña estampita, "La edad de la inocencia", que Heime le había dado al terminar el concierto en que tocaron juntos.

Wunderkind, Wunderkind. Esto era lo que míster Bilderbach la había llamado cuando, a los doce años, fué a su estudio por primera vez. Los alumnos mayores lo habían repetido.

No es que míster Bilderbach se lo hubiera dicho nunca a ella. "Bienchen" (ella tenía un nombre corriente, pero él lo usaba solamente cuando hacía equivocaciones muy grandes). "Bienchen" —solía decir—. "Sé que debe ser terrible llevar todo el tiempo una cabeza tan cargada. Pobre Bienchen..."

El padre de míster Bilderbach fué un violinista danés. Su madre era de Praga. El había nacido en esa ciudad y había pasado su juventud en Alemania. Cuántas veces había deseado ella no haber nacido y haberse criado simplemente en Cincinnati. "¿Cómo se dice queso en alemán?" "Míster Bilderbach, ¿cómo es en holandés, no le entiendo?"

El primer día vino ella al estudio. Tocó toda la Rapsodia húngara número 2 *de memoria. El cuarto ensombreciéndose con el crepúsculo. El rostro de míster Bilderbach al encorvarse sobre el piano.*

—Ahora empezaremos todo otra vez—dijo aquel primer día—. Esto, tocar música, es algo más que maña. Que los dedos de una niña de doce años cubran tantas teclas en un segundo no quiere decir nada.

Se golpeó con su mano grandota el pecho ancho y la frente.

—Aquí y aquí. Eres lo bastante mayor para entenderlo—encendió un cigarrillo y le sopló, bromeando, el humo sobre la cabeza—. Y trabajar, trabajar, trabajar. Vamos a empezar ahora con estas invenciones de Bach y estas piezas de Schumann—se movieron otra vez sus manos, ahora para tirar la cadenilla de la lámpara que estaba detrás de ella y señalar la música—. Te voy a enseñar cómo quiero que estudies esto. Escucha con atención.

Había estado al piano casi tres horas y se quedó muy cansada. La voz honda de míster Bilderbach sonaba como si vagase dentro de ella desde hacía mucho tiempo. Quería alcanzar y tocar sus dedos flexibles y musculosos que señalaban las frases, quería sentir el anillo fulgurante y su mano velluda y fuerte.

Tenía clase los martes después del Instituto y los sábados por la tarde. Muchas veces se quedaba, después de terminar la lección del sábado, y cenaba y dormía con ellos, y a la mañana siguiente cogía el tranvía para su casa. La señora Bilderbach la quería con su manera tranquila, casi silenciosa. Era muy diferente de su marido. Era tranquila, gorda y lenta. Cuando no estaba en la cocina, haciendo alguno de los ricos platos que a los dos les gustaban tanto, parecía pasarse todo el tiempo arriba, en su cama, leyendo revistas, o simplemente mirando con una especie de sonrisa al vacío. Cuando se casaron, en Alemania, ella era una cantante de lieder. *Ya no volvió a cantar (decía que era por la garganta). Cuando míster Bilderbach iba a la cocina a llamarla para escuchar a un alumno, sonreía siempre y decía que estaba* gut, *muy* gut.

Cuando Frances tenía trece años se le ocurrió un día que los Bilderbach no tenían hijos. Le pareció extraño. Una vez estaba con la señora Bilderbach en la cocina cuando llegó él del estudio, en tensión, rabioso con algún alumno que le enfadaba. Su mujer siguió batiendo la espesa sopa hasta que míster Bilderbach, con su mano, como a tientas, se apoyó en su hombro. Entonces ella se volvió, con aire complacido, mientras él la abrazaba y escondía su cara seca en la carne blanca y sin nervios de su cuello. Así estuvieron sin moverse. Luego él levantó bruscamente la cara; la ira se había cambiado en una tranquila falta de expresión y había vuelto a su estudio.

Desde que había empezado con míster Bilderbach no tenía tiem-

po de ver a la gente del colegio, y Heime había sido el único amigo de su edad. Era alumno de míster Lafkowitz y venía con él a casa de míster Bilderbach las tardes en que ella estaba allí. Oían tocar a sus profesores y, a veces, también ellos dos hacían juntos música de cámara—sonatas de Mozart o Bloch.

Wunderkind, Wunderkind.

Heime era un "niño prodigio". El y después ella.

Heime tocaba el violín desde los cuatro años. No tenía que ir al colegio; el hermano de míster Lafkowitz, que era tullido, le enseñaba por las tardes Geometría, la historia de Europa y los verbos franceses. A los trece años tenía tanta técnica como el mejor violinista de Cincinnati. Todo el mundo lo decía. Pero tocar el violín debe ser más fácil que el piano. Estaba segura de que lo era.

Heime parecía oler siempre a pantalones de pana, a la comida que había tomado y a resina. Casi siempre también tenía las manos sucias alrededor de los nudillos, y los puños de la camisa le salían grisáceos por las mangas del jersey. Ella le miraba siempre las manos cuando tocaba: flacas solamente en las articulaciones y con duras burbujitas de carne rebosando encima de las uñas rapadas, y el pliegue, tan niño, que se le notaba en la muñeca arqueada.

Lo mismo dormida que despierta podía recordar el concierto sólo en una nebulosa. No supo hasta algunos meses después que ella no había tenido éxito. La verdad era que los periódicos habían alabado a Heime más que a ella. Pero él era más pequeño; cuando se pusieron juntos en el escenario, él la llegaba sólo a los hombros. Y eso para la gente hacía mucho, ya se sabe. También era por lo de la sonata que tocaron juntos. La de Bloch.

—No, no. No creo que sea lo apropiado—había dicho míster Bielderbach cuando sugirieron lo de Bloch para final del concierto—. Mejor eso de John Powell, la Sonata virginialesca.

Ella no lo había comprendido entonces; quería que fuera la de Bloch, igual que míster Lafkowitz y Heime.

Míster Bilderbach había cedido. Después, cuando en las reseñas dijeron que le faltaba temperamento para esa clase de música y llamaron a su manera de tocar floja y sin sentimiento, se sintió defraudada.

—Eso de oi-oi—dijo míster Bilderbach dándole con los periódicos—no es para ti, Bienchen. Deja esa para los Heime, los "vitches" y los "eskis".

Una niña prodigio. No importaba qué dijeran los periódicos; eso era lo que él la había llamado. ¿Por qué Heime lo había hecho mucho mejor que ella en el concierto? En el colegio, a veces, cuando debería

estar mirando al que hacía el problema de Geometría en la pizarra, la pregunta se revolvía como un cuchillo dentro de ella. Pensaba en ello en la cama y, a veces, hasta cuándo debería estar concentrada en el piano. ¿Sería Bloch y el que ella no fuera judía —no del todo, por lo menos—? ¿Sería que Heime no tenía que ir al colegio y había empezado a tocar tan pequeño? ¿Sería...?

Por fin pensó que ya sabía el porqué.

—Toca la Fantasía y la Fuga—le había dicho míster Bilderbach una tarde, hacía un año, cuando él y míster Lafkowitz terminaron de leer algo de música juntos. Mientras tocaba le pareció que Bach le salía bien. Con el rabillo del ojo podía ver la expresión tranquila y contenta del rostro de míster Bilderbach; podía ver sus manos levantarse, en los momentos culminantes, de los brazos de la silla y luego dejarlas caer satisfecho cuando los puntos cumbres de las frases habían salido bien. Ella se levantó del piano al terminar, tragando como para aflojar las ligaduras que la música parecía haberle atado alrededor de la garganta y del pecho. Pero...

—Frances—había dicho entonces míster Lafkowitz, mirándola de pronto con una curva en su boca fina y los ojos casi cubiertos por sus pestañas delicadas—, ¿sabes cuántos hijos tenía Bach?

Ella se volvió intrigada.

—Muchos, veintitantos.

—Bien, entonces...—los bordes de su sonrisa se marcaban suavemente en su cara pálida—, entonces no podía ser tan frío.

Míster Bilderbach no estaba contento; su refulgencia gutural de palabras alemanas parecía dejar oir kind *en alguna parte. Míster Lafkowitz levantó las cejas. Ella se había dado cuenta, pero quiso guardar un rostro inexperto y sin expresión, porque era como a míster Bilderbach le gustaba.*

Pero estas cosas no tenían nada que ver. No importaban mucho por lo menos, porque ya se haría mayor. Míster Bilderbach lo comprendía, y tampoco míster Lafkowitz había dicho en serio lo que dijo.

En sus sueños el rostro de míster Bilderbach se estiraba y se contraía en el centro de un círculo en torbellino; los labios, alzándose suavemente; las sienes, insistiendo.

Pero, a veces, antes de dormirse, había recuerdos tan claros como cuando se remetió un agujero que tenía en la media para que lo tapara el zapato.

—¡Bienchen, Bienchen!

Y el traer la señora Bilderbach la cesta de la costura, enseñándole cómo se zurcía y no eso de apretarlo todo en un montón arrebujado.

Y cuando se examinó de grado medio en el Instituto.

—¿Qué te vas a poner?—le preguntó la señora Bilderbach el domingo por la mañana, durante el desayuno, cuando ella les contó cómo habían ensayado la entrada en el salón de actos.

—¿Un traje de noche que se puso el año pasado mi prima?

—Ay, Bienchen—dijo él dando vueltas con sus manos pesadas a la taza de café, mirándola, con pliegues alrededor de sus ojos risueños—. Apuesto a que sé lo que quiere, Bienchen.

El insistió. No la creyó cuando ella le dijo que, de verdad, no le importaba nada.

—Así, Anna—dijo, empujando la servilleta al otro lado de la mesa. Y cruzó la habitación con andares afectados, moviendo las caderas y girando los ojos tras las gafas de cerco de concha.

El sábado siguiente, por la tarde, después de la clase, se la llevó a los almacenes de la ciudad. Sus dedos gruesos acariciaban los tejidos finos y los organdíes crujientes que las dependientas sacaban de sus perchas. Le ponía los colores junto a la cara, torciendo la cabeza a un lado, y escogió el rosa. También se acordó de los zapatos. Prefirió unos zapatos blancos de niña. A ella le parecieron un poco de señora vieja, y la etiqueta, con la cruz roja en el talón, les daba un aire de beneficencia. Pero no importaba. Cuando la señora Bilderbach empezó a cortar el traje y a sujetarlo con alfileres, míster Bilderbach interrumpió la clase para verlo y sugerir fruncidos en las caderas y en el cuello, y una rosa de fantasía en el hombro. La música iba saliendo bien. Los trajes y la fiesta de fin de curso y demás no cambiaban nada.

Nada importaba mucho, excepto tocar la música como había que tocarla, haciendo salir lo que tenía dentro, tocando y tocando hasta que el rostro de míster Bilderbach perdiera algo de su mirada apremiante. Poniendo en la música lo que ponían Myra Hess, Yehudi Menuhin, hasta Heime.

¿Qué le había empezado a pasar en los últimos cuatro meses? Las notas empezaban a salir con una entonación muerta y rota. La adolescencia, pensó. Algunos niños prometen tocando y tocan y tocan hasta que, como ella, cualquier bobada les hace llorar. Y se cansan queriendo sacarlo bien, y están anhelando algo. Algo extraño iba a pasar. Pero ella no, ella era como Heime. Tenía que serlo. Ella...

En otro tiempo era seguro que eso estaba ahí. Y esas cosas no se pierden.

Una niña prodigio... Una niña prodigio... Lo había dicho de ella, arrastrando las palabras con el seguro y hondo acento alemán. Y en los sueños más profundamente aún, más cierta que nunca. Con su

cara como un espejismo ante ella, y las anhelantes frases musicales mezcladas en el zumbante girar y girar y girar. Wunderkind, Wunderkind.

Aquella tarde míster Bilderbach no acompañó a míster Lafkowitz hasta la puerta como de costumbre. Se quedó en el piano apretando con suavidad una nota solitaria. Escuchando, Frances miró al violinista enrollarse la bufanda alrededor de la garganta pálida.

—Una buena fotografía de Heime—dijo ella cogiendo sus papeles de música—. Me escribió una carta hace un par de meses contándome que había oído a Schnabel y a Huberman, y sobre el Carnegie Hall, y lo que se come en la sala de té rusa.

Para retrasar un poco más su entrada en el estudio, esperó hasta que míster Lafkowitz se dispuso a marchar, y se quedó detrás de él hasta que abrió la puerta. El frío helado de fuera entro cortante en la habitación. Se hacía tarde y el aire estaba teñido del amarillo pálido del atardecer del crepúsculo invernal. Al girar la puerta en los goznes, la casa parecía más oscura y más silenciosa que nunca.

Cuando ella entró en el estudio, míster Bilderbach se levantó del piano y, en silencio, la miró sentarse al teclado.

—Bien, Bienchen—dijo—. Esta tarde vamos a empezar otra vez de nuevo. Desde el principio. Olvida estos últimos meses.

Parecía como si tratara de representar un papel en una película. Balanceaba su cuerpo sólido y se frotaba las manos, y hasta sonrió de una manera satisfecha, cinematográfica. Luego, de pronto, dejó esta actitud de manera brusca. Dejó caer sus hombros pesados y empezó a mirar el montón de música que ella había traído.

—Bach... no, todavía no, no—murmuró—. ¿Beethoven? Sí: la sonata op. 26.

Las teclas del piano la aprisionaban, tiesas y blancas como muertas.

—Espera un momento—dijo él. Estaba en pie, en la curva del piano, apoyado de codos, mirándola—. Hoy espero algo de ti. Esta es la primera sonata de Beethoven que estudiaste. Todas las notas están bajo control técnicamente; no tienes que preocuparte más que de la música. Eso es todo lo que tienes que pensar.

Recorrió las páginas del tomo hasta que encontró donde estaba. Luego empujó su silla hasta la mitad de la habitación, le dió la vuelta y se sentó a horcajadas, apoyándose en el respaldo.

Por alguna razón ella sabía que esta postura de él tenía un buen efecto en su actuación. Pero sentía que hoy iba a verle con el rabillo del ojo y que se distraería. Míster Bilderbach estaba sentado, tieso, con las piernas en tensión. El pesado libro parecía balancearse peligrosamente sobre el respaldo de la silla.

—Empezamos ahora—dijo él, lanzando un disparo de sus ojos hacia ella.

Ella curvó las manos sobre las teclas y luego las hundió. Las primeras notas fueron demasiado fuertes, las otras frases siguieron secas.

Míster Bilderbach levantó la mano de la música.

—Espera, piensa un momento en lo que estás tocando. ¿Cómo está marcado este principio?

—"An..." "andante".

—Muy bien. No lo hagas un "adagio" entonces. Toca bien en las notas. No las arrastres por encima de esa manera. Un andante gracioso y hondo.

Probó otra vez. Sus manos parecían estar separadas de la música que había dentro de ella.

—Escucha—interrumpió él—. ¿Cuál de estas variaciones domina el conjunto?

—"La marcha fúnebre"—contestó ella.

—Prepárate entonces para ella. Esto es un andante, pero no una pieza de salón como lo has tocado. Empieza suavemente, piano, y no hagas el crescendo hasta llegar al arpegio. Hazlo cálido y dramático. Y aquí abajo, donde pone dolce, haz cantar a la melodía. Sabes ya todo esto. Ya lo hemos visto todo. Ahora tócalo. Siéntelo como Beethoven lo escribió. Siente su tragedia y su contención.

No podía dejar de mirarle a las manos. Parecían posarse intencionadamente en la música, dispuestas a levantarse en señal de parada tan pronto como ella empezara, con el brillo de su sortija avisándole el alto:

—Míster Bilderbach, puede ser que si yo..., si usted me dejara tocar la primera variación sin pararme, lo haría mejor.

—No te interrumpiré—dijo él.

Agachó demasiado su cara pálida sobre las teclas. Tocó la primera parte y, obedeciendo a una señal de él, empezó la segunda. No había faltas que le molestaran, pero las frases salían de sus dedos antes de que pudiera poner en ellas lo que sentía que quería decir.

Cuando terminó, él levantó la vista y empezó a hablar con calma gris:

—No he oído casi esos acordes de la mano derecha. Y, por cierto, esta parte tendría que ir creciendo en intensidad, desarrollando los temas que tenían que haberse destacado en la primera parte. Pero pasa a la siguiente.

Quería empezar con una tristeza contenida, para ir llegando poco a poco a una expresión de dolor desbordante. Esto era lo que le decía

la cabeza. Pero las manos parecían pegársele a las teclas como macarrones blandos y no podía imaginar cómo tenía que ser la música.

Cuando cesó de resonar la última nota, el señor Bilderbach cerró el libro y se levantó de la silla con deliberación. Movía la mandíbula inferior de un lado a otro y entre sus labios abiertos se podía ver la pequeña línea roja de la garganta y sus dientes amarillos de tabaco. Dejó el libro de Beethoven sobre el montón de música y apoyó los codos otra vez en el piano negro y suave.

—No—dijo sencillamente, mirándola. Empezó a temblarle la boca—. No puedo remediarlo, yo...

Repentinamente sonrió.

—Escucha, Bienchen—empezó con una voz suave, forzada—. ¿Tocas todavía "El herrero armonioso", no? Te dije que no lo quitaras de tu repertorio.

—Sí—dijo ella—; lo toco de vez en cuando.

Era la voz que usaba con los niños.

—¿Te acuerdas? Fué de las primeras cosas que tocamos juntos. Lo solías tocar muy fuerte, como si fueras de verdad la hija de un herrero. Ya ves, Bienchen, te conozco tan bien... como si fueras mi propia hija. Sé lo que tienes. Te he oído tocar tan bien. Solías tocar...

Se paró sin saber qué decir y chupó la colilla pulposa de su cigarrillo. El humo se le adormeció entre los labios rosa y se enredó en una niebla gris por su pelo liso y su frente de niña.

—Hazlo sencillo y alegre—dijo él, encendiendo la lámpara detrás de ella y alejándose del piano. Se quedó un momento dentro del círculo brillante que hacía la luz. Luego, con impulso, se puso casi en cuclillas—. Vigoroso—dijo.

No podía dejar de mirarle, sentado en un talón con el otro pie delante de él para guardar el equilibrio, los músculos de sus fuertes piernas en tensión bajo la tela de los pantalones, la espalda derecha, los codos apoyados sólidamente en las rodillas.

—Ahora, sencillamente—repitió con un gesto de sus manos carnosas—. Piensa en el herrero, trabajando todo el día al sol. Trabajando tranquilo y sin que le molesten.

Ella no podía mirar al piano. La luz le iluminaba el vello de sus manos extendidas y hacía brillar los cristales de sus gafas.

—¡Todo!—urgió él—. ¡Ahora!

Sintió que la medula de sus huesos se vaciaba y que no le quedaba sangre dentro. El corazón, que toda la tarde le había golpeado contra el pecho, lo sintió muerto, lo vió gris, blando y encogido por los bordes como una ostra.

El rostro de míster Bilderbach parecía vibrar en el espacio delante

de ella, acercarse al ritmo de las sacudidas de las venas de sus sienes. Evasivamente, ella miró al piano. Sus labios temblaban como jalea y una oleada de lágrimas silenciosas hizo que las teclas blancas se le empañaran con una línea acuosa.

—No puedo—murmuró—. No sé por qué, pero no puedo. No puedo más.

El cuerpo tenso de míster Bilderbach se relajó y poniéndose la mano en el costado se levantó. Ella recogió la música y le pasó por delante corriendo.

Su abrigo, las manoplas y los chanclos. Los libros del colegio y la cartera que él le había regalado en su cumpleaños. Todo lo que en el cuarto silencioso era suyo. Deprisa, antes de que él hablara.

Al atravesar el vestíbulo no pudo dejar de ver sus manos, colgando del cuerpo que se apoyaba contra la puerta del estudio, relajado y sin designio. Cerró la puerta con fuerza. Con los libros y la cartera a rastras bajó tropezándose por las escaleras de piedra, se equivocó de dirección al salir, corrió por la calle, que se había vuelto una confusión de ruidos, bicicletas y juegos de otros niños.

(Traducción de María Campuzano. Del volumen de inminente publicación *Balada del Café triste, y otros relatos,* Ed. Seix y Barral.)

SOBRE LITERATURA JUDEO-ESPAÑOLA

POR

ARCADIO DE LARREA

Con ocasión de una conferencia que pronuncié en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid sobre las canciones judeo-españolas, ese espíritu despierto y fino que es José María Souvirón me pidió un artículo para CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

Siempre es halagadora una invitación semejante. Mas en este caso me parecía preferible cambiar el tema. Sobre la canción hispano-judía hay algo publicado y del más alto valor en su aspecto puramente literario. Sin olvidar el constante magisterio de don Ramón Menéndez Pidal, me limitaré a señalar los trabajos de Manuel Alvar, ya en libros, ya en artículos; los de Ruiz Martínez y la reciente aportación de Moshé Attias con su riquísima recopilación de romances salonicenses agrupada en el "Romancero sefardí". Aunque de carácter no predominantemente literario, tengo yo el "Cancionero judío del Norte de Marruecos", cuyos tres volúmenes no han podido agotar los materiales recogidos y, para las narraciones, los dos tomos de los "Cuentos populares de los judíos del Norte de Marruecos". A mi ver, si la conferencia puede justificarse por su propia entidad y por la audición directa de las canciones, interpretadas por sus propios cultivadores, el artículo hallaría más dificultosamente un pretexto, porque en él no cabría sino resumir lo que el estudioso o el curioso pueden hallar en las citadas publicaciones. Pero no podía hurtarme a la obligación de cumplir lo que amistad y cortesía me demandaban, y así pensé que quizá fuera interesante presentar un panorama de la actual literatura hispano-judía.

En su favor hay, además del interés que debiera ser permanente para los hablantes de español de esta literatura de formas dialectuales, la actualidad suscitada por el Congreso de Academias de la Lengua, que planteó precisamente el problema de las hispano-judías. A mi ver, hay también otra razón, que abarca el complejo de toda la cultura sefardí y es que esa cultura informó en gran manera la hispánica, particularmente en lo que al lenguaje atañe. Por lo cual, si no concurre en el entendimiento actual de la hispano - americana, sí en cuanto es una de las raíces de la hispánica, como ocurre con la cultura árabe. Ni ésta ni la judía pueden sernos extrañas a los españoles, que ampliamente hemos bebido de una y de otra y, por este motivo, ni

una ni otra entiendo que han de ser extrañas a los hispano-americanos, como no lo es, por ejemplo, la latina.

De este panorama algo pudiera ofrecerse sobre la novela y los artículos periodísticos; sin embargo, creo más acertado limitarme a la poesía, ya que en ella me resulta más fácil un esquema de conjunto.

A mi parecer, la literatura hispano-judía ha descendido bajísimo. El número de sus publicaciones periódicas no llega, seguramente, a la decena, y es en mucho inferior al de publicaciones en yidish, con la peregrina circunstancia de que éstas florecen en Hispanoamérica, donde apenas las hay en español. Indice de esta situación es que la revista *Monthly Newsletter*, de etnología y folklore, editada en Jerusalén, publique cuentos en hebreo y en yidish, pero no en español, y tenga el inglés como tercer idioma. En cuanto a los dialectos judeo-españoles, han desaparecido prácticamente de todo el ámbito occidental europeo, donde, especialmente en Holanda e Italia, llegaron a tener importancia literaria. Lo judeo-español del Oriente europeo sufrió grandes pérdidas humanas —a pesar de la acción diplomática española— en la última gran guerra. Pero no han sido, en el aspecto literario, lo más decisivo los acontecimientos políticos, sino la acción tenaz de la Alianza Israelita Universal a través de sus escuelas. Como ejemplo de lo que es esta acción, diré que la de Tetuán, donde los judíos son sefardíes y hablantes de español, donde la administración era española y son españoles gran parte de los habitantes, y donde los indígenas son hablantes de árabe, la enseñanza se daba en francés; el francés figuraba como el "idioma" en el cuadro de asignaturas, y en el de alumnos se establecían tres clasificaciones: "marroquíes", "franceses" con dos solos escolares, y "de otras nacionalidades", naturalmente de nacionalidad española y con gran ventaja de número sobre los franceses.

A esta causa habrá que agregar el descuido completo español de esta cultura, si exceptuamos los trabajos de muy pocos estudiosos.

No obstante, la amenaza más inmediata, y todo hace presumir que absolutamente cierta, no ya de eclipse, sino de completa desaparición, estriba en el éxodo hacia Israel de las comunidades sefardíes orientales y norteafricanas, éxodo que, si de una parte impulsan los israelíes, favorecen las circunstancias políticas norteafricanas. Esta emigración amaga la comunidad norteafricana, la más numerosa y, quizá la de cultura más brillante entre las que conservan todas las características sefardíes.

Para mi exposición me serviré de materiales procedentes de la salonicense, la constantinopolitana y la tetuaní.

Salónica, que yo sepa, no ha dado frutos vivos en español, por lo menos de muchos años a esta parte. La última noticia cierta que

tengo de poetas salonicenses es la que consigna Molho de Juda Calhi, en el siglo XVIII, compositor de unas canciones que se cantan en la fiesta de Ros ha Sanná. Molhjo las da fragmentadas y sólo cuartetas; ignoro si por el carácter de ejemplo de lo cantado en ese día:

Ya se agiuntan las flores,
Ya se agiuntan todas en una,
Que las crio tan donozas,
Lindas sin tara ninguna.

Tengo yo una versión tetuaní en décimas; ignoro, por lo antedicho, si es propiamente variante de la salonicense, y tal me hacen pensar algunas palabras y expresiones, o una refundición tetuaní posterior. Dice así:

1. *Alabar quiero a Dios*
que es grande y de lohores,
que crió para los hombres
muchas maneras de flores
y todas son diferentes
en colores y en olores:
sobre todas las mejores
es el "almiscle romí".
Sobre todo es de alabar
a el Hay su Holamín.

2. *Ajuntáronse las flores*
a alabar a Dios a una,
que las crió tan donosas,
lindas sin falta ninguna;
dicen "berajot" en ellas
como dicen en la luna;
así dicen cada una:
—No hay más mejor que mí.
Sobre todo es de alabar
a el Hay su Holamín.
... ...

Moshé Attías, en su "Romancero", agrupa una serie de composiciones bajo el título "Romanzas generales compuestas después del destierro". Ignoro las razones que ha tenido para asentar ese juicio. Uno de esos romances es réplica del conocido del náufrago; de otro hay versión en Marruecos; de otros, variante o réplica en España, y en uno de ellos, coplas tan conocidas como éstas:

Por esta calle que yo vo
me dicen que no hay salida,
yo la debo de pasar
aunque me coste la vida.

Por esta calle que yo vo
echo agua, crecen flores;
este lugar lo llamaban
el lugar de los amores.

Por esta calle que yo vo
echo agua, crecen lirios;
este lugar lo llamaban
la calle de los amigos.

Para estas coplas hemos de creer en un retorno de América, como camino más probable. Para el resto de los romances, que dan variantes propias en alguna ocasión, incluso de características locales, como Molho no indica la época podemos tan sólo valorar el hecho de la pervivencia de temas y formas poéticas típicamente españoles, pervivencia que en cuanto a las formas nos señalan también las dos canciones que siguen. Son de la fiesta de Purim y están impresas en el libro "Sefer Alegrías de Purim", editado en Liorna en 1875 por alguien que se ocultó bajo el seudónimo de Yoseph Shabbetai Fharhi. Del lenguaje usado por el poeta se deduce que éste era sefardí oriental, pues aparecen muchas palabras de origen levantino español y otras turcas y balcánicas. Por el momento no puedo dar mayor precisión.

Dicen así las canciones:

Empezar quiero contar
hechas del Dios alto
del que quiero mentar;
nada yo falto;
con rezo y canto
y con gran plazer,
porque Amán, el manzer,
nos quiso matarnos,
también atemarnos.

... ...

Con ayuda del Dios alto
que no mos haga lada falto
lo alabo y lo canto
y le tenemos que deber.

Viva el rey y viva yo,
vivan todos los judiós;
(*judiós* precisamente)
viva la reina Esther
que tanto plazer mos dio.

... ...

Esta última cuarteta es estribillo que se repite en cada estrofa, por donde estribillo y estrofa se combinan en una octava, con esta disposición:

a a a b c c b c.

* * *

De la poesía tetuaní tengo una muestra anónima que debe de remontarse a la primera década de este siglo: es el romance conocido por "Cantar de Beni Ider" y que publico íntegro porque está inédito, a la espera de editar el cuarto volumen del "Cancionero judío". Para la mejor comprensión de sus características he de advertir que la pronunciación tetuaní —y creo que toda la judeo-española— hace agudas las palabras finales.

El día diez de Noviembre
en Tetuán sucedió
en los montes de Benider
y los arrieros judiós
que salieron para Tánger
los Benider los prendió.
Llegó el recado al alcalde
diciendo esta mala acción,
como esto supo el alcalde
por los judíos ya mandó.
Los de Benider le contesta
—A los moros no do yo.
Como esto se enteró Benider
armó una revolución,
como esto supo el alcalde
con la tropa ya salió.
Quiso Dios y su buena suerte
que el alcalde las ganó;
los pobres de los judiós
están puestos al matador,
las pobres de las mujeres
haciendo oración a Dios
que libren a sus maridos
de manos del matador.
Se van a las sinagogas
rezando y pidiendo a Dios
con un lloro y un quebranto
que rompía el corazón.
Los ricos de Tetuán
fué al alcalde por favor,
que lo hagan por dinero
y traigan a esas judiós.
El alcalde les contesta:
—Pronto los sacaré yo.
El alcalde, con fineza,
por los anyeranos mandó
que lo hagan con finesa
y traigan a los judiós.
Los anyeranos contestan:
—Pronto se los traigo yo.
El sábado por la noche
los de Anyá los sacó,
se los entregó al alcalde
y por cuenta se los dió.
El alcalde, de alegría,
por los judiós ya mandó,
que tomen a sus arrieros
que tenían en cautivós.
Entrada a la judería
dando alabaciones a Dios

y fue una gran alegría
para todos los judiós.
Pasaría dos semanas,
los de Benider reclamó
que lo saque a los moros
que tiene en su prisión,
o si no nos los entregas
armamos una revolución.
El alcalde los contesta:
—Preparado estoy yo.
El alcalde escribió al rey
enterándole esta acción;
la respuesta de la carta,
municiones que mandó.
Pasaría algunos días,
Mulay Harafa llegó,
trajera toda su tropa,
los guerreros más mejor.
Como esto se enteró Benider
armó una revolución;
como lo supo Harafa
con su tropa ya salió.
En las primeras batallas
Mulay Harafa ganó,
trajera a cuatro vivos
y dos cabezas que cortó.
Los ricos de Tetuán
salieron de dos en dos,
quedaron los pobres solos
con la confianza en Dios,
y Dios, como es poderoso,
de este susto nos sacó.
El lunes por la mañana
mucho equipaje salió;
con esto supo el alcalde
de pronto los devolvió,
que no les daba permiso
de salir más gente hoy.
Quedaron los pobres solos,
eso era una extremición,
se vuelve el equipaje
y los camalos ganaron.
Pasaría así dos horas,
Mulay Harafa salió,
llevara toda su tropa
a acamparle al vapor.
Llevó el recado a Benider
que Harafa ya salió,
como esto se enteró Benider
de pronto se preparó,
salieron por todas partes
y Dios no los ayudó.
El son de los cañones
en Martín ya se sintió;
dijo Harafa a su tropa:
—Sólo me embarcaré yo,
corred pronto, mis soldados,
Tetuán ya se perdió.
Como eso oyó mis soldados
con un vuelo ya voló,
como llegó mis soldados
de pronto ya los ganó;

trajera bastantes vivos
y mucha gente que mató.
Los pobres de los judiós
haciendo oración a Dios
se meten a su sinagoga
ruegando y pidiendo a Dios
que le hiciera tal milagro
y los libre del matador.
Y Dios, como es Poderoso,
nos libró, gracias a Dios.
A las cuatro de la tarde
la guerra ya se acabó;
el Hambramy que llegó,
trajera toda su tropa
y Tetuán le preparó.
Como esto se enteró Beníder
mandaron a pedir perdón;
el Hambramy les contesta:
—Esto no perdono yo.
Pronto ya viene la tropa
del rey al gobernador.
Ya será cerca dos años
que el Rogui se presentó,
con sus malas hechicerías
mucha gente apañó.
Como esto supo el Sultán
mucha gente apañó,
que lo hagan por dinero
y agarren ese traidor.

Este romance, si no es notable por su calidad poética, sí lo es, en cambio, por su condición de crónica minuciosa, lo que le enraiza en la tradición. No creo exista ninguno posterior, a pesar de que no faltaron acontecimientos que pudieran motivarlos. He recogido, empero, otra canción, muy popular entre los judíos, cuya época oscila entre fines del siglo pasado y comienzos del presente, y cuyo origen puede ser tangerino o tetuaní. Se canta en ella el martirio de una judía de Fez que, acusada de haberse hecho mahometana y haber vuelto a su primera creencia, murió a manos del verdugo a fines del siglo pasado. Su forma es más grandilocuente que la del romance. Comienza así:

Cuando Tahra levantó el enredo,
Sentenciaron a la hermosa Sol
Y le hicieron juramento falso
En presencia del Gobernador.
... ...

De la misma época, y acaso del mismo autor, quizá sea un drama en verso sobre ese asunto. Pero ignoro si habrán nacido en Tetuán o en Tánger, aunque me inclino por esta última ciudad, donde florecían notables estudiosos, entre los cuales no podemos olvidar el nombre de Benoliel. Y ya en estos tiempos la literatura judeo-española, si sub-

siste en su tradición viva, no produce nuevos frutos, que son indiferenciados de los españoles, fenómeno tanto más explicable cuanto otro tanto ha sucedido con el lenguaje hablado, perdidoso de la mayoría de sus vocablos y expresiones típicas, que ha sustituído en gran parte por las andaluzas. En Casablanca tuvo efímera vida hace unos tres años el semanario *Noar,* en francés, que publicó en español algún artículo; en Tetuán se publica el también semanario *Luz.* Como nombres relevantes citaríamos, en Tánger, a Abraham Laredo y al redactor jefe de *España,* Samuel Cohen; en Tetuán, a Isaac Benarroch, que publicó "El indiano, el kadi y la luna", y a Salomón Medina, autor de "Latidos de Andalucía", de quien escribe José Andrés Vázquez que es "un gran poeta de lo popular..., pues ésta es su vena copiosa y su aptitud preclara". De sus versos confiesa el autor: "Ninguno de estos poemas son frutos de una imaginación delirante, sino que son fieles reflejos de imágenes vividas y saboreadas." Entre las composiciones de este libro figuran dos romances sobre los amores de Pedro el Cruel, y algunas coplas. El resto pudiera clasificarse como estampas. Muestra de ellas sea

LA CRUZ DE MAYO

Noche de música y celos,
cruz de mayo sevillana,
todo es pasión y desvelo
en el barrio de Triana.

Una voz clara y lozana,
un fandango se oye lejos
y va resonando el eco
con cadencia de gitana.

En una noche de calma
las parejas se preparan
tocando alegre las palmas
para bailar sevillanas.

El pianillo suena airoso
un pasodoble torero,
que bailan con sus mujeres
bravos mositos trianeros.

En la Cava "e" los gitanos
cantado por un chiquillo
va sonando el fandanguillo
con claro acento serrano.

De lástima que me dabas
puse mis ojos en ti;
pero mucho sospechaba
lo que me harías de sufrir.

Unos novios se aproximan
alumbrados por la luna
juntándose sus siluetas,
las dos, nos parecen una.

Amor gitano, cañí,
ardor de mujer trianera.
¡Cómo lo hiciste feliz
en noche de primavera!

* * *

Para el esquema de la literatura constantinopolitana tengo el testimonio de los dos semanarios de Gálata: *La vera luz,* dirigido por Eliezer Menda, y *La luz de Turkiya,* que dirige Roberto Bali. Estos, con *El Tiempo* y *La Verdad,* editados en Israel, más *Salom* y los que se dirán luego, son los únicos periódicos judeo-españoles de que tengo noticia en esta parte del mundo.

Los dos semanarios citados continúan *La luz,* fundado en 1950 por Menda y Bali, que se separaron en 1953 para crear los actuales. De vida efímera fueron *La trompeta* y *La voz.*

Creo tendrá interés señalar que *La luz* respondió muy valientemente en defensa del judeo-español a unas declaraciones del ministro turco de Instrucción contra el uso de ese lenguaje por la comunidad judía, en las que propugnaba como única lengua aceptable el turco, por razones de nacionalismo. Mas, así como en un principio el semanario se publicaba íntegro en judeo-español, luego aparecieron en turco la mitad de sus páginas, norma a que se acomodan sus sucesores. *La luz de Turkiya,* durante algún tiempo, mantuvo una sección de vocabulario donde, al lado de las palabras españolas, consignaba las judeo-españolas, las turcas o las hebreas en su caso; la sección venía encabezada por una loa de la importancia del idioma español. *La vera luz* ha desarrollado una polémica sobre la crisis de la prensa judeo-española, que achacaba a que los escritores usan palabras extrañas a los lectores. Esta polémica planteaba en toda su realidad la diferencia entre el lenguaje hablado —judeo-español con mezcla de palabras turcas— y el escrito, donde abundan los vocablos y las maneras de decir franceses. De cómo se emplean aquéllos sean muestra los siguientes con su traducción: *atör* = altura, *sueto* = augurio, *hezitasyon* = = duda, etc.

De un tiempo a esta parte aparecen poesías en estos semanarios, y de ellas tomaré las muestras que ofrezco a los lectores.

El acróstico siguiente es una felicitación de *La luz de Turkiya.*

L a Prensa Turka-Judia, ay algunos ke no la konosen todavia
A la okazion del sejen anniversario de La Luz de Turkiya

L e es el plazer de agradeser i felisitar
U no por uno a los kolaboratores, i ajuntar
Z ayom Asa Adonay Nagila ve Nismeha bo.

D ios nos ayego a este dia i nos alegraremos
E n fiestando los sinko anios ke akavo

T enemos la ventura de empesar el sejeno,
U n anyo de alegria esperamos y yena de prosperidad
R ogo kon todo el alma al todo poderozo
K e le akorde a nuestro direktor fuerza i sanedad
I tambien a nuestros lektores gozo i felisidad
Y amandoles a ke se enteresen a meldar la prensa Turka-judia
A saver: ke no egziste mas ke 3 periodikos kon La Luz de Turkiya.

Pocas son las poesías que no tratan algún tema religioso o moral; de aquéllas notaremos la que sigue:

EL BEZO

Bezo, viajador envizible
De nasimiento muy sansible
Ke aze munças estasiones
Transmetedor de pasiones.
Los lavios son su morada
Su vizina es la mirada
De ayi salen i viajan
Lo enkontra i lo enkoraja.
Ay el bezo paternel
Ay el bezo del eternel
Ke konsola y afeksiona
Ke a la hermozura estasiona.
Ay el bezo entre amantes
en los lavios enflamantes
Ke komunika sin ruido
Kon korason ensendido.
Ay el bezo en la frente
Bezo roncado de enfrente.
Es respekto y püdör
Piedre toda su kaentor.
Bezo dado en la mano
Por sinyal es muy vano,
Endika la galanteria
Porke es la flateria.
Bezo de madre ke aleça
Se lansa como la fileça
Es fisuga i karesante
Siendo es muy enteresante.
Bezo de viejo i vieja
Es komo kayer lluvia en la teja
En las rugas de la cara desparese
La lava i no se emblankese.
El bezo a un portreto
Afalaga por un momento
Engania a la aparensia
ma no se afalaga la kerensia.
Enfin, bezo de despartision
Es triste i de munça afrision
Bezo de arivo es konsolasion
Por todos los ke tienen konsiderassion.

5

La composición que sigue mezcla sentimientos religiosos y políticos, fenómeno asaz frecuente por la influencia sionista. Hanuká es la fiesta conmemorativa de los hermanos Macabeos. Durante los ocho días que dura se enciende en todos los hogares judíos una lámpara con siete luces, en memoria de los heroicos hermanos, lámpara llamada "hanukía".

HANUKA

"Despertate, mi ijo bien amado, despertate
No tadres mi ijo kerido presto levantate.
El sol se levanta aklarando montes i arenas
Ma la ija de Sion yeva ayinda sus kadenas."

Es ansi ke Miryam, mujer de Matatiya,
A su ijo Yehuda despertava kada diya.
Yehuda se levanta harvandose la pesadura
Envoka el Eternel i aze la santa cura.

"Si me olvidare de ti Yerusalayim se seke mi dereça,
Yo rocare el esklavaje de ti, o mi tierra bendiça."
I levantando su espada enriva de su kavesa
El la konsakra a la libertad i endependensia.

Yehuda i sus hermanos fin la moerte gerrearon
Al enemigo afuera de sus tierras lo roncaron,
Eyos fondaron la dinastia de Hasmonay
i ensendieron la Menora en el Templo de Adonay.

"Despertate mi poeblo kerido, despertate
Al entorno de tu bandierra rekojete,
el sol se levanta aklarando mares i tierras
Ma el enemigo esta ayinda dientro tus frontierras."

Ansi Ertz-Israel, patria del poeblo hebreo
A su ayudo yamo todo nuevo makabeo.
El viejo pueblo se desperta mas mansevo
Porke en sus guesos topo un nuevo sevo.

Levantando su punyo, komo antes
El aze la sakra cura de sus padres.
Im Iskaneh Yerusalayim... cura el
I korre defender Eretz-Israel.

El kombatio kontra munças nasiones
Kombate ke enkantara todas las jenerasiones.
El avanso siempre de viktoria en viktoria
Emboraçandose kon el vino de la gloria.

El enemigo presto afuera fue roncado
Segun su madre lo avia demandado.
Oy Eretz esta trankuila i konfiente
Fiestando Hanuka, libera i endependiente.

La alegría o endecha tiene rica tradición entre los judeo-españoles; el ejemplo que sigue ha sido compuesto por el Rabino Avraham Papusado de Ankara, en memoria de su maestro el Rabino Gabriel Boton, que lo era de Esmirna (Izmir).

O puevlo Izmirnoyot!... Penetradvos en la piedrita irreparavle ke tuvimos siendo a todos nos ansio.
Konsentidvos mis ermanos!... siendo es la gloria i klaridad de Izmir ke mos se eskuresio.
Grupadvos y yorad sin estankar, visto ke, nuestra kavesera el pastör disparsio.
Nuestras entranyas se ensienden de emosion, siendo nuestro giador en la muerte akaesio.

Mizmo de los sielos yoran kon amargura, por esta maloroza i kruela disparision.
Siendo el fue un model de modestia, i a todo el se reziniaza kon grande abatision.
El Kreador ke apresie su buan karakter, i le diga en pas sea tu venida kon buena entision.
I por su limpieza de alma, alkansara a obtener una buena satisfaksion...

Venturozamente! ke el ya fue a okupar su lugar meresido, i repozarse por la eternidad.
Ma! A nozotros su revanio, es ke nos deso en la ansia, en este mundo yeno de vanedad.
Solamente, la ley ke el nos transmetio, cuntos su buen karakter nos kedara por eredad.
I ansi es seguro ke el kontinuara a konsultar la Yesiva devina, cuntos los Malahim de la santedad.

O! ombre fidel! en baza de kualo sin piadad en el dezespero mos desates?...
Tu ya fuites un buen pastör, i nuy munço por tu komunidad te devuates?...
Konservates la ley a su custa valor, i a esta kavsa honor i sensia alkansates.
Tu frekuentasion fue siempre sensera, por esto buena fama te ganates...

Alora!... Komo es posivle ke tu muerte, no mos enkante, i mos aperkante?...
Siendo, ken es akel ke nos eksplikara en el avenir, las Alahot tan savrozamente?...
Munço te vamos a dezear, siendo tu separasion nos deso en muy negra suerte.
Visto ke, la klasa rabinika se desolo, i no reviendra a su lugar tan fasilmente...

Agora es ke el puevlo se konvensio, ke el estudio era tu mejor kuvdisia.
Tu membrasion nos kedara gravada para siempre, por lo ke no pensates nunka en malisia.
Afirmates la Mitsva de akerensiar a kada uno kon dulsor i sensera custisia.
Es en baza de esto ke la kollektividad te dezeara, siendo no se vido nunka en ti encustisia...

I tambien, por lo ke fuites fidel, custo i sensero, baso el trono divino sera pozada tu alma.
Tu lugar sera dinyamente rezervado entre Tsadikim, visto ke rovo i falsia no se vido en tu palma.
I a este efeto roga delantre la divinidad por tu komunidad, ke desates tanto abatida i adolensiada.
I mandamos konsolaiones en abondansa, visto ke, kada alma de Israel te era muy munço apresiada.

Otro ejemplo de cómo se aúnan el fervor religioso y el entusiasmo político sionista lo tenemos en esta poesía, última que transcribo, don-

de se da por cumplida la venida del Mesías con el establecimiento de Israel.

SUENIO DE UN DIA DE PRIMAVERA

Era una maniana de hermozo Mayo
Komo perlas el rosio a la tierra kayo,
Kantaron los pasaros kon grande alegria
Anunsiando al mundo ke el Masiah venia.

El sol de "Kinze de Mayo" no era el mezmo,
En este dia las flores yevavan otro goezmo.
Tierra i Poeblo en fiesta estavan
Porke el grande dezeo eyos alkansavan.

El suenio no era mas un suenio
Konfiente en su grande cenio
La espada esta en mano de Yehuda
La Hagada no sera mas una hagada.

Al poeblo oprimido Libertad i Honor,
A Israel persikutido Pas i Amor.
Ansi kantaron los pasaros en esta maniana
Ansi anunsio el sofar en una Hosanna.

Medinat Yisrael i Yom Haatzmaut
A la oreja del judio biervos noevos.
Man Eretz-Yisrael i Milhamat Haherut
Del korason judio son viejos dezeos.

Anunsiadores de este dia, o profetas
Durmid en pas, voestro suenio es verdad.
El suenio de Herzl, el suenio de los poetas
En esta maniana devino realidad.

Ya el lector habrá advertido la gran diferencia existente entre la poesía de los judeo-españoles residentes en Turquía y la de los de Salónica y Tetuán. Aparece en la de aquéllos una mayor pobreza de temas, un absoluto desconocimiento de las leyes métricas y la monotonía, casi constante, del pareado, aunque agrupado en estrofas de cuatro versos. Estas mismas estrofas de cuatro versos, pero con todos ellos de idéntica rima, es la que aparece en la elegía, y responde a un modo bastante común en la poesía, puramente hebraica de tema, pero compuesta en español. Ni habrá pasado por alto la mayor pobreza y corrupción del lenguaje ni, por otra parte, su mayor arcaísmo. Como este trabajo pretende ser meramente expositivo y dar más bien el conocimiento directo que un estudio de la cuestión, me limitaré a decir que, según mi criterio, estas notas podemos señalar en la poesía actual judeo-española: la oriental (Salónica, Constantinopla) muestra los

temas limitados a la vida puramente hebraica (religiosos, morales, en lo turco actual también políticos por la influencia del sionismo), no sólo mayor arcaísmo, sino mayor pobreza e imperfección y contaminación de lenguaje, que alcanza su máximo en Constantinopla, donde también se observa una gran escasez de formas poéticas, perdida la tradición española del romance y de las canciones. Esta tradición que se mantiene viva en Salónica, en lo que concierne a la canción recibida de España, es quizá la causa de que la literatura salonicense ofrezca mayor riqueza en el uso de las formas poéticas. Por lo que hace a Tetuán, se conservaron las formas españolas, que son las que prevalecen absolutamente en la actualidad, acrecidas con otra moderna, con pérdida de los modos dialectales en el lenguaje hablado.

Arcadio de Larrea.
C. S. I. C.
Serrano, 117.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD



Sección de Notas

ASOCIACION CULTURAL IBEROAMERICANA

(HECHO Y CRÍTICA)

Hace exactamente trece años se fundaba en El Escorial la "Asociación Cultural Iberoamericana". Se da, pues, una coyuntura aprovechable para destacar el hecho y ensayar una crítica del período pasado, a los efectos de "acomodar las cargas" para el resto de la travesía.

Fué la "asociación" de fuerzas y esfuerzos, posible merced a la generosidad de un grupo de españoles y la no desmentida hidalguía de esta tierra en que los hispanoamericanos nos encontramos "en lo nuestro", tanto para estar de acuerdo y a gusto como para sentir el desacuerdo y el disgusto. La "familiaridad" no consiste sólo en lo agradable, sino en la vida toda "bajo una especial categoría familiar".

Es menester acentuar la palabra "asociación" que entonces se usó, para caracterizar nuestra proyectada unificación activa. Se "asocian" los que, en parte, son iguales y, en parte, desiguales; los que coinciden y discrepan, bajo aspectos diversos; los que se mueven por consignas, ideas, aspiraciones y fuerzas, parcialmente iguales y distintas.

Eso sucedió en El Escorial el año 1946. Decía en uno de sus editoriales de aquellos días Víctor de la Serna, aparecido en *Informaciones* de entonces, que había vuelto a resonar en aquel monumental palacio "la voz de Trento". Nósotros hemos visto a viejos españoles llenárseles los ojos de lágrimas y encendérseles el corazón de renovado vigor al conjuro del verbo también encendido de algún hispanoamericano que dijo lo que tenía en su alma sobre las consignas, ideas, aspiraciones y fuerzas que ligaban a españoles e hispanoamericanos en aquel momento de eufórica esperanza para el futuro de nuestras tierras.

Esa hipérbole de Víctor de la Serna no se trae a colación para discutirla, sino para dar a los lectores de hoy el tono y el matiz de nuestras jornadas de entonces.

Trento era una reforma, era una reconquista del pasado, era un avance hacia nuestro porvenir, era una esperanza que se concretaba, era un destino de empresa capaz de dar unidad a una conducta, de dar conducta a una vida y vida a un ideal.

Para todo eso se hizo una "asociación" de capitales: para una empresa común como no la habíamos tenido jamás los hombres de nues-

tra generación; la generación que más o menos cuenta sus años con los del siglo.

Por debajo de nuestro tono emocional había un *mito*. Esta palabra no quiere decir algo falso, ni algo imposible, ni algo en lo que no se cree. Al contrario; un mito es un "resorte escondido"; por eso es mito; de otro modo sería una convicción o una demostración; una evidencia o una coyuntura dada. Un mito es la expresión inevidente de un cúmulo de esfuerzos humano —racional y emotivo—, que al no encontrar su formulación conceptual, lógicamente demostrable, cubre el área de vida al descubierto, con una expresión que parte más de la imaginación y de la capacidad de representación del entendimiento que de la capacidad de evidenciar y de probar. Un mito es la expresión que toma una vida, cuyas energías no han encontrado el cauce concreto para desembocar en una realización viviente. El mito es el prólogo que ponemos a las cosas que queremos hacer y que no sabemos cómo son ni cómo se hacen. Nuestra generación tuvo su *mito* y lo proclamó en El Escorial, dándole una forma que entonces pareció a los que la oyeron como un eco de lo que debe haber sido para los contemporáneos de Trento la consigna de la Contrarreforma. Como no es nuestro intento hacer apología, diré, en gracia de la claridad, que esta comparación con lo de Trento es sólo una imagen para pintar nuestra estancia escurialense de hace años.

La gente joven de hoy quizá puede creer que es desdoroso tener mitos, y que de ellos tiene uno que revenir como con vergüenza y cantando la Palinodia. ¡Desgraciada la generación joven que no los tiene! El mito es simplemente un engrama de la inmadurez, y cumple su misión como la idea cumple la suya en el hombre maduro. Sucede que "mito" e "idea" son dos palabras que tienen la desgracia de estar siempre, o con sobrada medida, incomprendidas.

¿Cuál fué nuestro mito? El mito de la Hispanidad. Hubo ya de antes, en España, palabra y también institución, "Hispanidad". Pero nada de eso era ni fué nuestro mito. Nuestro mito fué creado y lanzado en El Escorial con mentalidad inmatura de universitarios que veíamos, como en la filosofía, la totalidad a través de un problema. El problema de la cultura de nuestra generación, en tanto era el problema de nuestros países, era el mirador para ver la totalidad de la perspectiva de nuestras patrias, individual y colectivamente tomadas, dentro de un mundo que nos negaba nuestro lugar al sol, después de haber sido nuestro pasado el que dió a todos un lugar al sol. Era nuestra totalidad histórica, moral, intelectual y política (en sentido integral) la que se avistaba a través del problema de nuestra cultura, como preocupación de una generación.

Todo eso nada tenía que ver ni con el pasado ni con el presente. Nuestra generación en ese momento pedía su luz a su futuro. Esto es lo que quizá muchos no han comprendido, y eso es lo que redime a nuestra generación, si el fallo o veredicto sobre sus realizaciones le es adverso. Toda la energía que hay en lo humano se disparó en el mito de la Hispanidad, cuando fué enfocada con el criterio que da el futuro (lo desconocido, por ende, ¿cómo se puede de él sacar evidencias y conceptos de la Lógica?; sólo el mito es el que puede animarse a trazar rumbos, partiendo de los datos desconocidos del futuro. La paradoja no destruye la verdad del mito; que la tiene, aunque no sea la que se regula por la Lógica tradicional de las escuelas), como la concepción organizada de la vida —la vida como conveniencia organizada—; eso es el Estado tal como la ve el universitario de nuestra generación.

Y decidimos "asociarnos" bajo el mito de la Hispanidad. Lo hicimos bajo la cúpula de otro gran mito que nos había precedido y del cual nos hacíamos responsables. Todo esto no es poca cosa.

De tal decisión salió la "Asociación Cultural Iberoamericana", cuyos entretelones no vale la pena sacar a la luz. El anecdotario no es importante, aunque resultaría muy interesante en las actuales circunstancias.

Así fué el hecho de El Escorial, narrado con la sinceridad de un examen de conciencia; examen que no se rinde ante un tribunal de profesores, sino ante el inapelable tribunal de la verdad, que hace su aparición en la hora en que nuestra vida abandona la etapa de los mitos para deber adentrarse en la de la madurez responsable; que es de ésta de la que se compondrá el juicio fundamental a rendir ante Dios "en la hora suprema de la verdad", como llama el español a la hora de su muerte. Creo que la llama así porque en esa hora las cosas se abren, y la verdad no es otra cosa que un abrirse las cosas para darnos la vista de su intimidad.

Pues bien; el hecho de El Escorial es el que acabamos de describir, mirado por dentro y para que nos entregue lo que constituye su intimidad; sin el contorno de las anécdotas que son su halo de exterioridad efímero.

Ahora es hora de ensayar una crítica de ese hecho. Previamente nos sentimos forzados a explicarnos acerca de lo que entendemos por *crítica*. Por cierto, no el hablar mal de alguien o de algo. Hablar bien o mal es un derivado; primero es el hablar. Hablar de algo es dar algo de ese algo. Y como lo hacemos "juzgando" —en el sentido lógico del término; a saber: formular un juicio o relación entre un sujeto y su

calificación—, la crítica no es otra cosa que una disección en la que se separa el sujeto de su calificación, para volverlos a unir bajo la luz de la separación a que los hemos sometido. El "bien" o "mal" que corresponda aplicarles lo reservamos a otros; a los jueces naturales del pasado: las gentes del porvenir o del presente. ¿Qué hemos de decir de los diez años pasados respecto de los diez años de labor que corren desde la fundación hasta ahora? Primeramente, que lo hecho hecho está. Peor hubiera sido no contar ni siquiera con estos hechos que tenemos a la vista. Sobre lo hecho se puede operar. Pero ¿cómo se operaría sobre la nada?

Por estar hecho, lo que ha sido hecho resulta irreversible e inevitable. A los efectos de comprender, única intención de la presente recordación, de nada vale decir que hubiera podido obrarse de otro modo; quizá mejor o simplemente con otra perspectiva o sentido. Cuando el hombre escoge una posibilidad, "ipso facto" anula todas las demás que eran posibles y viables en aquel preciso momento.

Una crítica de comprensión sobre este hecho, proyectado sobre diez largos años como una cinta que lleva grabados en sí los esfuerzos de los hombres de una generación, no puede colocarse de frente al pasado, sino de frente al futuro. La respuesta para la acción no puede venir del pasado, sino del futuro. El ideal, la empresa en la cual el destino de una generación —en tanto momento de un país o grupo de países— se ha de cumplir, sale de las entrañas mismas de su "deber", de aquello a lo que aspira y para lo cual tiene escondidas en las entrañas de sí misma las fuerzas latentes que esperan la decisión que las reduzca a obras y a hechos, de los que forman la trama de nuestra existencia histórica.

La obra de una vida, de un hombre, de un pueblo, de una estirpe, de una vocación, es siempre una actividad creadora. Creadora quiere decir que no se trata ni de cosechar lo ajeno, ni de consumirlo, ni de simplemente reproducirlo, esquivando la responsabilidad de afrontar la expresión auténtica de sí mismo. Claro está que existe la "vis a tergo" de la tradición; aquello de que "las cenizas de los muertos mandan". Esa es solamente una parte de la tarea; constituye como el cañamazo tendido en el bastidor, sobre el cual hay que bordar las propias cenefas y dibujos. Vivimos del pasado; pero nuestro vivir no es para el pasado, sino para el futuro. Ser para el futuro no es evitar las responsabilidades del presente. Significa algo más grave y más positivo. Ser para el futuro es abrir ese fondo u horizonte desconocido que es el futuro, por no estar aún abierto ante nosotros, porque aún no "es"; ser para el futuro es abrirlo y arriesgar en esa operación las posibilidades de alcanzar en ella la meta de nuestra propia realización.

Si acertamos, triunfamos; si erramos, nos malogramos. Y con ese índice pasamos al pasado y a la memoria de los venideros.

El enlace de las generaciones se opera de ese modo: los que nos preceden han arriesgado lo suyo; sobre esa plataforma asentamos nuestro pie y nos lanzamos al futuro en una comunidad solidaria con lo pasado y con lo que viene después de nosotros.

Es de allí que viene la luz que muestra la forma de la empresa en la que son solidarios no sólo los que la realizan, los del presente, nosotros, sino también los del pasado, cuyas esperanzas y realizaciones hacemos triunfar en nuestro triunfo o hacemos fracasar en nuestro fracaso; así como también embarcamos a los del futuro, que será para ellos un presente hipotecado a cargo de nuestra responsabilidad.

Con este criterio se puede hacer la crítica de nuestro pasado inmediato.

Toda acción que se ha circunscrito al usufructo de un presente, sea con carácter personal o de grupo, es una acción en la que el sujeto falta a su responsabilidad de empeñarse para el futuro. Por ende, la calificación de su acción es de fallida. La acción que se vuelve al pasado para reiterar simplemente lo que se ha heredado y deja de emprender la conquista de lo que se ha heredado deja de ser una acción para el futuro; porque en ella las energías creadoras del hombre quedan reducidas a la condición de meros instrumentos técnicos, sin que pase por ellos el espíritu que sigue su camino hacia su completa expansión y expresión.

Estas dos maneras de falencia nacen de la cobardía o del egoísmo. De la cobardía ante la urgencia de sacrificar la banalidad de lo conocido y empeñarse en la conquista de lo desconocido —pero igualmente obligatorio— proviene la ausencia de generosidad, por la cual ausencia las obras son follaje estéril que no frutece ni entrega el precio debido de lo que se ha recibido a su vez.

Los pueblos que viven esa cobardía son pueblos sin voz ni voto en el concierto universal; porque su voz es simplemente eco o resonancia, pero no el verbo de un espíritu que abre un horizonte ingénito y auténtico.

Del egoísmo nace la mezquindad de la dimensión de las obras que son insuficientes para constituir un llamado de empresa a la conciencia de una generación que espera esa voz para alistarse en el empeño. El egoísmo mata la continuidad y aleja a los mejores, para convertirse en el refugio de la propia búsqueda; de aquella que no sabe dar porque no ha aprendido a recibir con la caballerosidad de quien sólo recibe para poder dar.

¿Qué le ha faltado a nuestra empresa para que sea lo que su ideal le exigía?

Yo señalo como característica de nuestra obra —en la medida en que podemos hablar de "nuestra", por razón de nuestra presencia o de nuestra ausencia; pues hacemos nuestra la obra cuando cooperamos a su éxito con la presencia, como cuando cooperamos a su fracaso con nuestra ausencia, y de la misma manera hay que invertir los términos hablando de presencia que hace fracasar como de ausencia que hace triunfar—, señalo como carácter de nuestra obra, la necesidad de buscar la comprensión de nuestro propio destino "asociado", no en el pasado, sino en el futuro.

¿Qué diferencia concreta existe entre ambos puntos de vista? Una, determinable mediante la existencia de una falsa opinión acerca de lo que se debe realizar.

El pasatista es hombre de "programa". Pero el "programa" es una de estas dos cosas: o un mito o una simple reiteración. En ninguno de los dos casos se cumple la condición de auténtica creación que ha de caracterizar la empresa en que empeñar las energías de una generación, de un país o de una "asociación" de países.

Cualquier programa es una "expresión" y no más que una expresión. Cualquier expresión vale tanto como la interpretación que se le da. A cualquier expresión le acontece la posibilidad de ser mal comprendida. El contenido efectivo de verdad que una expresión contiene depende de la abertura con que esa expresión cuenta frente a la comprensión del hombre. Cuanto menos comprensiva es una generación, tantos más programas se fija y tantos menos realiza. Los "programas" sólo sirven para la propaganda; es decir, para el "slogan", que es la expresión del mito inmaturo.

El hombre que encara la empresa, recabando al futuro su grano de misterio, se entrega a la comprensión de las necesidades de su empresa efectiva, y a esa comprensión encomienda sus energías o sus obras. ¡Tanto necesita el hombre entregarse y ser fiel a su fundamento y no a su manera de circunstancia!

El que encara su empresa desde el futuro, ama menos los programas y más las realizaciones fundamentales. En lugar de "adornos", cimientos; en lugar de "palabras", hechos; en lugar de "expresiones", conducta.

En una empresa de cultura —en su más genuino y etimológicamente originario sentido— lo que vale no es el título hereditario (tradicional), sino el derecho que otorga la conquista. Es nuestro lo que ganamos con nuestro esfuerzo, y solamente eso.

No hay más valores que los creados por nosotros mismos, en tanto

vivimos esas esencias abstractas a las que solemos equívocamente llamar "valores eternos".

El mito de nuestra Hispanidad se resuelve ahora en estas categorías. Nuestros países son países de conquista. Aquí la expresión tiene un concreto sentido. La única forma de realizar esa hazaña es descubrir y apoyar la vida y la obra de los hombres capaces de realizarla. Esos hombres son los hombres que valen, no sólo los hombres que coinciden con nuestros circunstanciales intereses. Esta es una empresa de conquista y no una maniobra de amigos. La amistad de la empresa está transida de genuinidad y de oblación.

Esta acción es la única "política" que ensambla pueblos e intereses que no caducan con el paso del tiempo.

Esta manera de proceder significa que las obras de los "hombres mejores" permitirán mantener abierto un horizonte de confianza allí donde lo que es "excelente" es también reverenciado y estimado.

Nuestra etapa consiste en ganar nuestros pueblos a la comprensión del propio ideal. Esa conquista la hace el hombre que representa una efectividad en el orden de la inteligencia, de la acción, de la imaginación y de cualquier otra energía que se prodiga en obras al alcance de la comprensión humana.

No son, pues, los hombres que brillan, sino los que obran; no los hombres que lucen, sino los que hacen; no los que figuran, sino los que están en la empresa con su capacidad creadora.

Sólo así el mito, sin dejar de serlo, dejará de ser una impostura en nosotros, para transformarse en una conquista que leguemos a nuestros seguidores en la secuencia del tiempo, con las limitaciones que son inherentes a toda realización temporal; pero con la justificación de que, cuanto más alto fué el mito que nos propusimos, más estimulantes serán las inevitables deficiencias de nuestra obra. Por el contrario, si permanecemos en el mito, hasta los triunfos serán capítulos de acusación, porque ellos sólo aparecerán como el fruto de una codicia de gozo inmediato que ha envenenado todo nuestro quehacer.

Diez años es mucho tiempo para una vida individual, pero corto plazo en la jornada de los pueblos. Los diez años transcurridos serán fértiles si de ellos se desprende la comprensión de lo que debemos hacer con nuestros pueblos: abrirlos a la comprensión de un ideal que es empresa permanente de los hombres.

Allí, en nuestros pueblos, espera la obra de la educación, de la economía, de la justicia social, de la política, de la evangelización, de la autentificación de sus hombres y sus instituciones que ahora son el cobertor de una mentira y defraudación de las esencias más sustantivas de sus almas nacionales. Lo demás es mito, es propaganda, es "slo-

gan", es insinceridad, es delito, es infidelidad, es deslealtad, es, por último, el no haberse encontrado, seguir en el error e inducir a los demás a que nos sigan por ese sendero de consunción amenazante.

Esta es una empresa de hombres y no de simples instituciones; así sean éstas los Estados mismos y sus representantes. Son los pueblos que buscan su camino a través de lo mejor que tienen: sus hombres mejores en todos los campos.—JUAN R. SEPICH.

INDICE DE EXPOSICIONES. EL TRIUNFO DE JORGE DE OTEYZA EN LA BIENAL DE SAO PAULO

En buena lid, que significa señalar la categoría de los contrarios, el escultor español Jorge de Oteyza ha ganado el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo. Fueron sus antecesores Max Bill, Henry Moore, Marini. Una excelente trilogía que ahora se ha aumentado con la obra de este artista entusiasta que es el más acusado buceador racionalista de nuestra estatuaria contemporánea. Otro nombre español se podía emparejar al de Oteyza: el de Chillida. Ambos son los que han alcanzado, por su expresión «trágica», la atención mayor en un momento crucial para la escultura. Son acaso los que estén en trance de resolver más problemas, porque son los que saben mejor el cómo y el porqué de su razón escultórica.

Oteyza es un gran teórico y un magnífico práctico. No puede haber escultura con apetencia de eternidad si no lleva un pensamiento cada movimiento, cada forma y cada perfil del espacio. El es quien ha afirmado que todavía no se ha terminado de desalojar «lo figurativo». Y él es quien también afirmó: «Desde el principio, nuestros precursores han seguido proporcionándose sus temas de trabajo desde la Naturaleza. No eran los mismos del período anterior al cubismo cosas y rostros de la Naturaleza, pero sí costumbres y sensaciones, fenómenos igualmente naturales (el vuelo, la atracción, la ascensión de unas burbujas). Pero, en cambio, así como el cubismo, en operación legítimamente creadora, destrozaba y recomponía, estéticamente, sus motivos, lo abstracto se conforma en traducir sus motivos con un método mucho más directo y curiosamente naturalista y figurativo.

Los avances de la técnica han contribuído a ampliar la Naturaleza, a acercarnos un mundo de tentaciones enriquecidas, pero que en nada varía su condición de sensible y figurativa realidad. La lluvia en un paisaje es lo mismo que el paisaje interior de una gota de agua que la microfotografía pone a nuestro alcance. Un puesta del sol, que una mancha de humedad puesta en la pared. Una botella o la cinta de

Mobius. Un desnudo de mujer, que un cristal de carburo de silicio. Si la revelación gráfica de una galaxia no se descompone debidamente, ontológicamente, en nuestro tratamiento estético, su importancia en el arte es la misma que la de un huevo frito.»

Las dos vías de acceso tradicionales del artista a la Naturaleza son el ojo y la inteligencia: la Optica y la Física, como matemática. La Optica es un capítulo del ojo; sus datos pertenecen a la Naturaleza. Hay una ciencia, no ciencia del arte, que es una psicología de la visión. La física es un capítulo del concepto; sus datos pertenecen idealmente a una inteligencia del espacio, al orden estético, como ciencia particular. Una parte de la juventud está resumiendo sus afanes abstractos en ejercicios menores, que son capítulo de una óptica recreativa. Otra gran parte se desvía en un «figurativismo» abstracto, casi traducción literal, bajo pauta académica de lo bello, de ideas, imágenes y modelos de la ciencia. El escultor hace ya tiempo que ha incorporado a la estatua el movimiento no como una ecuación de fuerzas, sino como tal manifestación de la Naturaleza, en un arranque feliz de aficionado. Así se le ha agregado a la estatua vida natural también, pero no vida estética. Por eso un escultor que hoy triunfa como abstracto, al día siguiente se manifiesta en un humanismo expresionista, porque el día anterior, como abstracto, no era más que un figurativo.

Una psicología aplicada a la traducción de las nuevas ideas, de los nuevos hechos científicos, de las nuevas revelaciones de la Naturaleza, queda en teoría de la decoración. Con las mismas materias que el arte resuelve sus específicas intenciones —todas las artes son espaciales— se fabrica el espectáculo diario de nuestra visión. El paisaje de la ciudad con la vida del hombre, los sitios y las cosas. El gran móvil como escultura y espectáculo natural que se acelera o retarda, se concentra o dilata, se oye, se enciende o se calla en una constante plasticoactividad, en una misteriosa telegrafía en la que se reproducen relámpagos de eficacia estética, instantes en que la interferencia de formas cambiantes, la carga o descarga vital de movimientos, pueden ser aislados, limitados y percibidos en el espacio por el ojo dedicado y vigilante del artista verdadero, y por cualquier hombre de una educación más afortunada que la que hoy se nos permite popularmente adquirir. Y esta nueva educación estética elemental, en el futuro, hará innecesario el tipo general de arte que hoy produce el artista —un Arte espectáculo— en tonta rivalidad con la Naturaleza. Enriquecida espiritualmente la visión popular, el mismo anhelo oculto, anónimo y general de la creación artística quedará notablemente aplacado o en condiciones facilísimas de producirse, al estilo actual, en

cualquier hombre y con los elementos al alcance de su oficio o de su mano. Las dos tendencias abstractas que hoy, desde el artista, parecen tener un carácter profesional, no son más que dos categorías populares del arte sin justificación histórica superior. Por el lado del racionalismo abstracto, un formalismo manual y decorativo, de raíz culta. Por el otro campo, el de la irracionalidad creadora, un «Arte Otro» de raíz secundaria y temperamental, un expresionismo temporalista, automático, muscular y folklórico, de vital y líquida geometría.

En el mismo Jorge de Oteyza hallamos la confesión precisa para comprender su evolución y su término. Se puede afirmar que en Sao Paulo, Jorge de Oteyza era el único que sabía los cómos y los porqués. En el apartado del folleto que podíamos titular «Mis confesiones», y titulado «La estatua como desocupación activa del espacio por fusión de unidades formales livianas», nos dice: «Ensayo precisamente este tipo de liberación de la energía espacial de la estatua por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre a favor de la Estatua o de un espacio bajo condiciones que la Estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales capaces de conjugación.

Parecerá —afirma Oteyza— que rechazo como ilegítimo el sistema contrario, el de la división de la masa, y así es. El paralelismo entre este enfoque para la liberación espacial de la energía estética y el de la liberación de energía en la física nuclear parecerá también evidente. Lo es, y aun con anticipación, en el terreno artístico. Hemos ya olvidado aquellos años en que la figura en el arte parecía caprichosamente engordar, exagerar su pesadez: se estaba configurando un verdadero isótopo de la estatua griega —la traestatua— que permitiría volar su núcleo por perforación —creación del vacío por fisión del cuerpo tradicional pesado— y que la obra monumental de Moore, destacándose oportunamente, popularizó. En la grandeza de ese expresionista actual no está, sin embargo, la estatua nueva. Una estatua nueva no es la alteración de una anterior. El expresionismo es una prolongación y no un nacimiento. Nace la estatua por una forma nueva y necesaria de pensar el Espacio. Y antes que la misma idea dé algo nuevo que la estatua pueda traducir, la estatua es algo por sí mismo capaz espacialmente de ser. De nada sirve que el escultor trabaje —el ingenio y el capricho del escultor—, es preciso que la escultura sea con su primera y más desnuda objetividad.

La verdad en Arte es, ante todo, una verdad estética sobre todas las verdades personales del artista.

«La historia de la Escultura la hace un solo escultor que cambia de nombre personal. La Escultura de hoy quiere tener demasiados nombres distintos e importantes a la vez. Pienso así pues creo que es la estatua la que hace al escultor, y no el escultor a la estatua. Lo más difícil, dentro de nuestro esfuerzo, es por descifrar la naturaleza de esa estatua sólo sospechable en el espíritu de su tiempo y a través de datos de la más diversa naturaleza, siempre distinta a la que nosotros tenemos la responsabilidad de averiguar y de producir».

Estas últimas palabras de Jorge de Oteyza son, dentro de su «racionalismo», las que mejor hablan de la raíz natural que inspira su obra. Incluso si hacemos repaso por sus diversas épocas, en todas existe un nexo, una unión que marca la conquista de Oteyza con una impronta que no tiene parigual en nuestra estatuaria contemporánea.

Oteyza parte de un campo experimental en el que fueron precursores Kandisky, Mondrian y Malevitch. Kandisky no puede ahora interesar a Oteyza, porque Kandisky representa expansión espacial y flotabilidad formal, que pueden ser limitaciones. La idea acabada del plano, en Mondrian, queda superada, y sólo Malevitch, con su vacío del plano, «ha dejado una pequeña superficie cuya naturaleza formal, liviana, dinámica e inestable, flotante, es preciso entender en todo su alcance. La Unidad Malevitch es un cuadrado irregular con capacidad para trasladarse por toda la superficie vacía mural en trayectos diagonales».

La Estética de Oteyza en Sao Paulo ha sido una teoría muy larga que puede tener como fin que su abstractismo tenga un adjetivo religioso y que él, en palabras llenas de emoción, explica así: «No busco en el concepto de la Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo así de lo religioso a la Estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece.»

Y esa resurrección, que en buena etimología significa nueva vida, es lo que un Jurado Internacional ha premiado en Sao Paulo. Y es también grato recordar que Oteyza, aparte de su gran conquista escultórica, es el autor de un informe que se titula «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra», que publicó la revista de la Universidad de Popayán (Colombia).

RAZA ARAUCANA.

Sobre este tema, la pintora chilena Celia Leyton, bajo el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica, ha expuesto en el Círculo de Bellas Artes una colección de óleos que recogen escenas y costumbres de la raza araucana, que dominó en Chile antes del siglo XV, y que revelan caracteres del alma y de la figura india, así como su remoto antecedente humano, y que constituye para el pensamiento y la plástica un antecedente único que siempre obliga a mirar con alerta la gran obra hispanoamericana. En este caso de Celia Leyton, la artista se limita a la anécdota en su versión más realista e ingenua.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

CARTA A NUEVA ORLEANS

Mi amigo vive en Baton Rouge. Es profesor de español en Louisiana State University desde hace un par de meses. Acaba de llegar como quien dice. Aunque ya estuvo antes en los Estados Unidos. Fué en el norte. Quizá Nueva York, Chicago, Filadelfia; quién sabe. Ahora ha vuelto, pero a otras latitudes. Me escribe. Cuenta que los fines de semana baja a Nueva Orleáns. Son 80 millas del Mississipí, y otro mundo distinto. Se topa con la tradición; hay historia, recuerdos. Un barrio francés y huellas españolas: el Cabildo y otras edificaciones antiguas. Ha visto la casa del bucanero francés Laffite. Ha visto muchas cosas de pasada, tiene los ojos un poco espantados de imágenes nuevas, y, sobre todo, la sospecha de que allí, en esa recién descubierta Nueva Orleáns, hay más. Algo más que el laboratorio de Lenguas de la Universidad, donde los alumnos siguen las lecciones a través de un sistema telefónico. Como si estuvieran escuchando una radio de galena o probando discos en un almacén musical. Pero sordos al murmullo de las riberas del Mississipí. Por eso aprovecho la contestación para rememorar ese mundo misterioso, y a punto de borrarse de los recuerdos humanos, que forman el río y la ciudad: el Mississipí y Nueva Orleáns.

Escribo a mi amigo. Lo mejor que te ha podido suceder es haberte anclado cerca de esa vaporosa y nostálgica ciudad. La "Dreams" de los bardos anónimos del "quartier" del hampa. Esa ciudad que ha sido un Versailles francés. Una ciudad española con balcones de hierro forjado y patios frescos y sombríos. Y una urbe muy siglo XX que

mereció el sobrenombre de "Crescent City" Pero que en los "blues" es sólo "Dreams", Sueño. Quién como tú pudiera bajar, aguas abajo, como los románticos Teatros Flotantes, y escuchar en los rincones perdidos de la ciudad las viejas baladas de los músicos negros. La ruta que un humilde poeta trazó para la eternidad:

> *Wont'cha come along with me*
> *Dow to the Mississipi*
> *We'll take the boat - to the land of dreams*
> *Steam down the rives down to New Orleans*

Uno ha soñado tantas veces con la capital del "jazz", con el viejo Budy Bolden, el barbero negro que llegó a ser en los últimos años del pasado siglo el rey de la trompeta. "King" Bolden de la Historia del Jazz. El que al caer el sol tocaba en Lincoln Park y sus agudos se escuchaban en la otra orilla del río. El viejo Bolden de las charangas publicitarias a lomos de los primeros "Ford".

Con Perdido Street, la calle cuyo nombre no se sabe si es debido al de un gobernador español o a que en ella empezaba el barrio "perdido". El barrio de las gentes hamponas, de los pícaros vestidos con atuendos de mil colorines y de las mujeres de navaja en la liga.

Con Basin Street, inmortalizada en un "blues" por Spencer Williams, el ahijado de la todopoderosa Lulú White. La dueña del Mahogany Hall, centro del vicio y de la estruendosa diversión mundana, donde se incubaron los más destacados pioneros de la nueva música. Rival en los turbios negocios de la Condesa Willie Piazza y de Josie Arlington, la mujer cuya tumba adornó el Ayuntamiento de Nueva Orleáns con un farol rojo —"red light"— como los que se colocaban en los bares del "quartier" del vicio.

No preguntes por Congo Square o Congo Plains, lugar de reunión de los libertos en días de fiesta. Desapareció con el progreso de la ciudad. Sobre su explanada se abalanzaron las inmobiliarias para instalar las rígidas estructuras de hormigón de los "buildings", y acallar el eco monorrítmico de las "bamboulas" africanoides. Allí nació el primer latido del "jazz", el "tam-tam". El recuerdo de las selvas del Continente Negro erigido en las tierras del Nuevo Mundo. Todo esto se va olvidando un poco cada día, como si fuera una leyenda muy antigua. Hay quienes creen que jamás existió "King" Bolden. Hay quienes creen que por esto se puede considerar el Homero de una nueva cultura. Cuestión de opiniones. También parece increíble que Louis Armstrong, el rey de la trompeta desde hace casi medio siglo, empezase su carrera como instrumentista tocando a rancho en Waif's Home, la cárcel de Nueva Orleáns. Y, ¿sabes cómo llegó allí? Por poca cosa:

por haber hecho un disparo de revólver al aire cierto día de Navidad, en su adolescencia. Como ves, muy parecido a las fábulas.

Por eso quiero contártelo en esta carta, para que se olvide un poco menos. Además, tú acabas de llegar y todavía te mueves entre indicaciones. Yo no estoy de vuelta. Ni siquiera he ido una sola vez. Pero me gusta porque es la última historia humana que conozco. Muy humana. Con todas las imperfecciones y todo lo vistoso de que es capaz el hombre. Y, sobre todo, sincera y patética. Nueva Orleáns se me imagina una Atenas o una Roma de la Era de los Satélites, aunque el Rock and Roll sea una exageración decadente y sólo apta para blancos histéricos en cuyas estrechas meninges apenas cabe algo más que snobismo.

Ahí, al alcance de tu imaginación, tienes recuerdos muy interesantes. Quizá una de las postreras creaciones artísticas humanas. No olvides que antes que Spengler profetizase la decadencia de Occidente, unos ingenuos artistas negros se permitieron ironizar en los pianos de Basin Street a las remilgadas pianolas de las damiselas del "vieux carrè". Todo lo demás —el final de la "belle epoque", la guerra del 14, el "boom" del 29 y la Carta del Atlántico, por no citar más— son eso: historias.

Un consejo: no pierdas el tiempo. Apréndete bien lo que te digan los rincones nostálgicos de esa ciudad, aunque carezcan de aire acondicionado. Olvida los esquemas racionales o, al menos, concédelos el espacio preciso: la hora diaria de tu clase en la Universidad de Baton Rouge. Eso de aprender idiomas a través de pupitres individuales, como si fueran cabinas de audición de una tienda de discos, está bien. Pero a tus alumnos lo más que les va a servir es para terminar de intérpretes en las Naciones Unidas. Y después, ¿qué? Después, a lo sumo, estarán capacitados para la Televisión, el informe Quincey, la música de Andrè Kostellanez, el Base-ball, y poco más. Muy poco como programa de vida para cualquiera. Nada para un celtíbero. Ojo, Nueva Orleáns puede ser tu balón de oxígeno. Aprovecha la proximidad. Vuelve una vez y otra a Perdido, a Magnolia Street, a la casa de Laffite, aunque fuera un bucanero y haya robado hace siglos a los galeones de Indias. No importa. Procura huir siempre que puedas de los horrores de la civilización técnica.

Busca entre sus recuerdos las huellas, las pocas huellas que puedan quedar de cuando fué española. Seguro que queda algo además del Cabildo. El primer trompeta del "jazz" se llamaba Emmanuel Pérez. De él únicamente se sabe el nombre. Sus hazañas sólo las debe recordar algún viejo limpiabotas negro. También hubo un célebre clarinete, Yelow Núñez, famoso en 1905. Tocaba con Jack Laine. Y

Lorenzo Tio, el director de la "Magnolia Band". Y Vincent López, un erudito, uno de los pocos eruditos que ha tenido el "jazz", que anduvo a vueltas con el origen de esa enigmática palabra, tan difícil de traducir.

Escribo así a mi amigo porque no quiero que se pierda en el laberinto de una ciudad cartesiana. Para que huya de las esquinas terminadas en ángulo recto y de las calles con cifra por nombre. Nueva Orleáns debe tener eso también, pero sobre todo un vago recuerdo de haber sido la ciudad que engendró el "jazz", la música de nuestro tiempo.—ANTONIO AMADO.

DOS PALABRAS EN TORNO A LOS PICASSO DE BARCELONA

Sobre las ocho de la noche de aquel duodécimo día de exposición, la "Sala Gaspar" acogía como a centenar y medio de visitantes. No llegué a tiempo de asistir a la conferencia inaugural de Kahnweiler, el gran nabab del pintor, celebrada muy poco antes. Entre el público, promiscuo, absorbido por las obras, un matrimonio maduro de payeses, con un niño como de cinco años, rompía en campestres violentas carcajadas ante la "Mujer desnuda sentada en una mecedora", único lienzo grande de la muestra. La risa del hombre, la de la mujer y la del niño parecían brotar desde la tierra misma de Cataluña, avistada unas horas antes —ocre y plata— en el avión, y era una risa que, por razones de su total carencia de malicia o resabio, no molestaba a nadie. Los ojos iban dejando los aguafuertes, las cerámicas, las estatuillas de Pablo Picasso para llevarlos hasta el incontinente trío de los payeses. Pero ya digo que no molestaban.

La Exposición de Picasso, con que Barcelona ha abierto en grande su temporada invernal del 57-58, es mucho más amplia e interesante de lo que uno se esperaba, pero, de todos modos, mucho más reducida de lo que a una Exposición contemporánea de Picasso en España corresponde. Dicen que ha sido algo así como el *test* u operación previa con que el más grande pintor vivo ha querido auscultar el resultado de nuevas y definitivas exposiciones actuales de sus obras por estas tierras, a las que se siente, atendiendo a sus continuas e irremisibles declaraciones, más ligado que nunca. La prensa catalana se ha mostrado larga con respecto al *test,* aunque quizá no lo suficiente, mientras que los demás periódicos y revistas de España, quitando algunas honrosas excepciones, han hecho comparecer el asunto en sus columnas de un modo anecdótico, reservón y, a todas luces, inadecuado. En

la mayoría de ellos, disparatadamente, se ha dado la noticia por medio de un recuadrillo mínimo, como cuando alguna barca agarra un mero de treinta kilos o una niña pequeña se traga una cría de gato. Creo que no me ofendería ahora tanto como hace dos años, en Venecia, cuando me tocó ver a Picasso figurando en los pabellones de la pintura francesa. El huevo, incluso el de Colón, es de quien sabe llevárselo. Por suerte, el único que parece no compartir tan ejemplar teoría es justamente nuestro pintor.

Los Picasso de Barcelona: unos cuarenta aguafuertes de la bellísima serie "El pintor y la modelo", las cerámicas, las jugadoras estatuas y la "Mujer desnuda sentada en una mecedora". Ya es algo. Mucho. Precios fuertes, según cabía esperar. Y una conferencia a la "Sala Gaspar" desde Londres. Era de otra galería de arte. "¿Qué tenéis por ahí? ¿A cuánto?". Cartas y telegramas de Lisboa, de Madrid, de Bilbao, de Aviñón. Aviñón, el de las antiguas señoritas con que el pintor abría, hace muchos años, el balcón mayor de la nueva pintura. (Hace dos meses, la bibliografía sobre Picasso excedía, precisamente por el doble, a la escrita sobre Miguel Angel).

En las rayas y las manchas de "El pintor y la modelo" no caben más gracia, más buena mano. Picasso dibuja como Rubéns, o como Filippino Lippi. No sé hasta qué punto lo sabrán los periodistas y comentaristas españoles, en relación con lo bien que lo saben hasta los artistas de "music-hall" pobrecito en París, quienes lo conocen y lo dicen a su manera. Hay una tonadilla en boga, Francia arriba y abajo:

N'est'c-pas-chose-de-bidon
c'est-de-Picassó,
c'est-de-Picassó.

La primera cerámica que se ve, volviendo del gran salón final, es un ladrillo cuadrado, grueso y pequeño, de fogueados vidrios, y como desenterrado del XVI por una parte, aunque también como extraído del nuevo sentido de lo plástico, e incluso del venidero. Azulejo de España, con un turbio picador azul picando a un toro de sombra. Al dorso, un espléndido dibujo de dos figuras masculinas.

Las estatuillas de Pablo Picasso son algo así como un pequeño exvotario sobrante de su talento y parecen hechas a golpe de oreja, como quería el poeta. Reluce en ellas, como en la gracia temática de los aguafuertes de "El pintor y la modelo" y como en "La mujer desnuda en la mecedora", la pasión de Picasso por las formas de la mujer, ese arrastre estéticovital del pintor, al que una editorial de París dedicó, hace ya cierto tiempo, una monografía de cuatrocientas páginas, y que para nosotros, desde siempre, es uno de los pilares más directos de la fuerza picassiana.—FERNANDO QUIÑONES.

MURIO EN PODER DE INDIOS

Nuestro clásico de los cronistas populares, el capitán Bernal Díaz del Castillo, dedica un capítulo de su Historia Verdadera a rememorar los nombres, procedencias y epílogos vitales de sus compañeros en la epopeya que se coronó en la conquista de México.

Vizcaínos, extremeños, castellanos viejos, andaluces, gentes de la mar, portugueses, italianos; mancebos, hombres maduros, ancianos; de todo hay en esa lista de honor de forjadores de la Nueva España. Cada hombre lleva su antífona y la más frecuente de todas es la que encabeza nuestro artículo: Murió en poder de indios...

Esta macabra letanía no ha concluído aún. Hace unos meses, el 8 de enero del corriente año, volvía a ser de actualidad para los cinco pastores protestantes, muchachotes norteamericanos de buena voluntad por arrobas, aunque de criterio misionero algo escaso, que trataron de entablar amistosas relaciones con un grupo auca, remontado en el arenoso meandro de uno de los tantos ríos que forma la amazonía ecuatoriana.

El suceso ocupó durante unos días la atención mundial; la expedición de salvamento organizada desde la Base Norteamericana de Panamá, en cuanto la estación portátil de radio dejó de transmitir sus mensajes acostumbrados, pudo localizar los cuerpos aflechados y amacheteados; primer empleo de los machetes que ellos mismos habían regalado a los aucas. La expedición recogió páginas de diario y películas fotográficas que han descubierto al mundo toda la ingenua táctica de estos misioneros, que al cabo de cuatro siglos todavía creían en los indios, como Las Casas; y la injustificación y brutalidad del ataque que les produjo la muerte sin haberse producido más contacto que una visita de cortesía recogida en la cámara fotográfica.

MURIERON EN PODER DE INDIOS...

1493-1956. Parece un juego cabalístico; pero a través de ese paréntesis cronológico ha tenido lugar un par de aventuras que abrazan en el tiempo el desarrollo histórico de la letanía a que aludíamos líneas más arriba.

En 1493 llegaba la expedición de Colón a las cercanías del fuerte de la Navidad, viejo de nueve meses, para encontrar de nueve a diez cadáveres asaeteados.

El muy magnífico Almirante don Cristóbal Colón había decidido establecer una pequeña fortaleza con los restos de lo que fué su ca-

pitana. La fortaleza no parecía demasiado segura y el plan fué reprobado por Martín Alonso Pinzón. Colón tenía prisa por tener oro y quería dejar una delegación por si se presentaban embajadores del Gran Khan. Diego de Arana, su pariente, quedaría al mando de la pequeña colonia, y los indios, los bellos indios de la fantasía colombina se encargarían de proteger a los treinta españoles; como el Almirante no las tenía todas consigo, hizo construir, ante todo, un pozo en el que habrían de arrojar el oro... en caso de no poder salvar las vidas...

Los indios manifestaron su disconformidad en un ataque repentino; pero el Almirante, gran imprevisor, creyó que la estocada que asestaron a uno en la nalga era suficiente para infundir terror duradero a todos aquellos niños grandes.

Antes de cumplirse el año llegaba la poderosa segunda flota de Colón a la vista de la Navidad; no quedaba nada. Previsor y paternal, el Almirante fué derecho a rebuscar en el pozo...; no había nada. Lo demás, ¿responsables?, ¿cómplices?, era de poca importancia...; además, como "la prisión del rey Guacanagarí ni los podía resucitar, ni enviar al paraíso"... Guacanagarí trató de fingirse herido; no lo supo hacer. El doctor Chanca, que lo visitó, pudo ver "que no tenía más mal en aquella pierna que en la otra; aunque hacía del raposo que le dolía mucho..."

La muerte violenta de los primeros pobladores de América no tuvo ni siquiera la oportunidad de ser explicada, como la de los muertos del Ecuador, con páginas de diario, ni fotografías, ni se les dedicó un reportaje en agencias de noticias. La versión oficial los declaró culpables, a pesar de que constaba de la mentira de los indios. ¿Será coincidencia que al cabo de cuatro siglos y veintitrés años se repita un hecho semejante, y que las autoridades respectivas hayan adoptado una posición idéntica a la de Colón?

* * *

Fray Bartolomé de las Casas hizo del mayor o menor número de víctimas de las guerras de conquista o de pacificación la escala para apreciar el valor de tamaña epopeya; y en torno a los datos reales o ficticios acumulados por el ardor polemista de Fray Bartolomé se ha levantado una especie de cenotafio a los indios muertos en los campos de América.

Es urgente que un nuevo Ezequiel profetice sobre los valles y los barrancos y las playas del continente y reúna los huesos áridos de las víctimas de los indios, hermanando en un solo haz españoles e indígenas; pues no sólo españoles ni sólo conquistadores o pacificadores han

caído al golpe de azagaya o de saeta o de macana o de cuchillo de obsidiana en esas épicas luchas.

Para muchas de esas víctimas, el monumento a su memoria sería también cenotafio.

> Me pregunta la fama —dice Bernal Díaz en su deliciosa crónica— dónde están los sepulcros de aquellos héroes mis compañeros; digo que son los vientres de los indios, que se comieron las piernas, e muslos, e brazos e molledos y pies y manos... e sus vientres echavan a los tigres e sierpes y halcones, que en aquel tiempo tenían por grandeza en casas fuertes y aquellos fueron sus sepulcros y allí están sus blasones...

Algunos, muy pocos, de estas víctimas, han conseguido la glorificación eclesiástica.

En cabeza, el grupo de jesuítas franceses que murieron víctimas de los iroqueses en diversos puntos del actual Estado de Nueva York; el grupo —también jesuíta— del Paraguay está constituído por tres beatos. Entre estos dos grupos una multitud de héroes anónimos; anónimos en América y anónimos en España, pues de la inmensa mayoría, sólo los muy especialistas conocen los nombres. Cada nación hispanoamericana podría y debería vanagloriarse de ese grupo de mártires que derramó su sangre por amor al indígena y en sus manos pereció.

En la gran iglesia que lentamente va elevándose en Madrid a Nuestra Señora, Reina de las Américas, debería consagrarse una capilla a la memoria de tantos héroes hispanos que ya es hora salgan de su anonimato. ¿Nómina completa de ellos? No la poseo. La costumbre de dejar a cada orden religiosa que se encargue de los suyos hace difícil la colección. En los Estados de Georgia y Carolina tenemos tres jesuítas y cinco franciscanos. Hay dos franciscanos en California, tres en Texas, cinco en Colorado. En México los jesuítas llevan la mayoría con diecinueve, seguidos de cerca por los franciscanos, que cuentan con diecisiete, y dos los dominicanos. Dos son también los mártires dominicos en el actual territorio de Guatemala y seis los franciscanos que hallaron su muerte en Honduras, con otros dos también franciscanos, que dieron su sangre en la Talamanca, actual Costa Rica. Y se prolonga la gloriosa teoría por las tierras del Sur; once jesuítas y once franciscanos hallamos en Colombia y perdemos el número en las regiones fronterizas de la Amazonia y en las llanuras del Sur. Es un trabajo urgente que creemos desarrolla en la actualidad el Instituto Toribio de Mogrovejo, la catalogación exacta y detallada de los centenares de misioneros que murieron en "poder de indios" y es urgente formar la conciencia nacional en torno a los que dieron su vida por redimir al indígena.

Dignos de imitación en el Sur del continente, las naciones rioplatenses que consiguieron la elevación a los altares de los tres protomár-

tires jesuítas del Paraguay; y Chile que trabaja con entusiasmo por la glorificación de los tres suyos, también jesuítas.

Muy cerca de los religiosos habría que poner el grupo de labradores que pidió Las Casas, diciendo —nos lo trasmite Gómara— "que no serían como los soldados: desuellacaras, avarientos e inobedientes". Para ellos consiguió que "los armasen caballeros de espuela dorada y cruz roja, diferente de la de Calatrava". "Diéronle —prosigue Gómara— a costa del Rey navíos y matalotaje y lo que más quiso (Las Casas) y fué a Cumaná con obra de trescientos labradores que llevaban cruces..." Después de algunas discusiones consiguió Las Casas que sus labradores quedaran sólos en la villa de Toledo poblada en Cumaná. Marchó también el clérigo... y los indios "combatieron la casa y mataron casi todos los caballeros dorados..." Víctimas de un ideal pacifista, sus nombres habrían de incorporarse en otra inmensa parada con una serie de miles de víctimas caídas al furor de los instintos salvajes especialmente desarrollados en el pueblo aborigen de las Américas: los pobladores españoles, criollos e indígenas, súbitamente arrollados por turbas feroces; son cientos y miles; como son cientos y miles las víctimas indígenas a la ferocidad humana establecida en ley en la mayor parte de las colectividades prehispánicas.

La cara del hombre en América.

En las páginas de la Biblia el caso del asesinato de Abel es símbolo de un crimen en continua reedición. Cualquiera de las tendencias que se han agrupado bajo el nombre de pecados capitales concluye naturalmente en un asesinato; pero las estadísticas que examinaran la motivación de los asesinatos llevados a cabo por los indígenas americanos nos darían un curioso resultado.

Es raro el asesinato pasional; no se asesina por robar; ni generalmente por venganza; se asesina por decisiones de tipo mágico-religioso *y se asesina por* gula.

El impacto de la conquista española desconcertó las federaciones políticas que han llevado el nombre de imperios, y desde ese momento los indios se reagruparon en pequeñas tribus en las que el brujo ha asumido todos los poderes: médicos, religiosos y políticos. La mayoría de los misioneros han muerto por decisión del brujo que trata de desembarazarse de un rival afortunado. La muerte de los pastores protestantes en poder de los indios aucas *lleva ese mismo sello.*

Antes de la conquista española el asesinato depende más de las leyes sociales vigentes y se convierte en una especie de proveeduría de carne.

Colón, en su segundo viaje, encontró los primeros caribes dedicados al tráfico de carne humana; comían o eran comidos según les fuese en sus asaltos a las islas restantes, pobladas por indígenas que se mantenían a la defensiva y en espera de un descuido de los invasores.

Las frases de Hernando Colón nos trasmiten todo el desencanto producido por aquella inesperada crueldad indígena:

> Cada una de aquellas barcas —nos dice— volvió con sendos indios jóvenes y estos concordaron en decir que no eran de aquella isla, sino de otra; que los habitantes de la isla de Guadalupe eran caribes y los habían hecho cautivos en su misma isla. De allí a poco, que las barcas volvieron a tierra para recoger algunos cristianos que allí habían quedado encontraron juntamente con aquéllos seis mujeres que eran venidas a ellos huyendo de los caribes, y de su voluntad se iban a las naves. Pero el Almirante para tranquilizar la gente de la isla, no quiso detenerlas en los navíos y les hizo llevar en tierra, contra su voluntad... de allí a poco que las barcas volvieron a tomar agua y leña, entraron en ella dichas mujeres rogando a los marineros que las llevasen a los navíos, diciendo por señas que la gente de aquella isla se comía los hombres, y a ellas las tenían esclavas..., teniendo por más seguro entregarse a gente desconocida... que permanecer con tales indios que manifiestamente eran crueles y se habían comido a los hijos de aquéllas y a sus maridos...

La gula era el motivo fundamental de aquellas razzias*; las mujeres cautivas servían para producir nuevos bocados; los niños y los jóvenes eran sometidos a tratamiento de "engorde" por el método de la castración.*

Al llegar Bernal Díaz por tercera vez a tierras de la Nueva España oye con estupor la relación de Aguilar que contaba cómo sus compañeros habían sido sacrificados y él se había escapado de la jaula de engorde. Poco después no es la relación de un compañero, es la dura realidad la que se impone:

> Diré como hallamos en este pueblo de Tlascala casas de madera hechas de redes y llenas de indios e indias que tenían dentro encarcelados y a cebo hasta que estuviesen gordos para comer y sacrificar; las cuales cárceles las quebramos y deshizimos para que se fuesen los presos que en ella estaban y los tristes indios no osaban ir a cabo a ninguno, sino estarse allí con nosotros y ansí escaparon las vidas y dende en adelante en todos los pueblos que entrábamos lo primero que mandaba nuestro capitán era quebralles las tales cárceles y echar fuera los prisioneros y "comúnmente en todas estas tierras las tenían".

Cieza de León encontró jaulas parecidas en las regiones del Cauca:

> Dentro de las casas de los señores tienen de las cañas gordas que de suso he dicho, las cuales después de secas, en extremo son recias y hacen un cercado como jaula, ancha y corta y no muy alta tan reciamente atadas que por ninguna manera los que meten dentro se pueden salir; cuando van a la guerra los que prenden pónenlos allí y mándanles dar muy bien de comer y de que están gordos sácanlos a sus plazas, que están junto a las casas y en los días que hacen fiesta los matan con gran crueldad y los comen.

No era la gula la única razón que impulsaba a las prácticas antro-

pofágicas; había un sentido íntimo de fortalecimiento mágico que se lograba devorando valerosos guerreros. Esto daba lugar a escenas de crueldad inaudita en que se buscaba prolongar la vida del sacrificado durante el banquete en que él servía de plato fuerte. Era importante que la víctima dialogara con los que le comían manifestando desprecio por el dolor. Así fueron martirizados los santos canadienses; así fué sacrificado en Venezuela Fray Pedro de Guzmán, dominico. Un testigo citado por el Padre Lejarza nos describe así una ceremonia de éstas en las regiones norteñas de México, preparada la víctima de modo que quedara despellejada y atada en el centro del corro de comensales

> se ordenan los danzarines en su fila y círculo alrededor de la hoguera y de la víctima. Uno a uno y de cuando en cuando, saliéndose del orden del baile. se acercan a los miserables prisioneros y con los dientes les arrancan a pedazos la carne que dejando de palpitar se medio asa. Entonces vuelven a ella para masticarla y echarla a su estómago antropófago, cruel y más que inhumano. Cuidan al mismo tiempo de arrancar a pedazos de las partes más carnosas en que no peligre la vida, como también el no tocar las arterias para que el paciente no se desangre en lo pronto, hasta que ya descarnado todo el cuerpo y raído hasta los huesos, se acercan los viejos y las viejas a raerle con lentitud las entrañas y a quitarle la vida.

Blas Valera hablando de tribus al norte del imperio incaico en párrafo conservado por el inca Garcilaso:

> Si es hombre noble el cautivo —nos dice—, se juntan los más principales con sus mujeres e hijos, y vivo le atan a un palo, y con cuchillos y navajas de pedernal le cortan a pedazos, quitándole la carne de las pantorrillas, muslos y asentaderas, y con la sangre se rocían los varones y las mujeres e hijos y entre todos comen la carne muy apriesa, de manera que el paciente se ve vivo comido de otros y enterrado en sus vientres... Si al tiempo que atormentaban al triste hizo alguna señal de sentimiento, o dió algún suspiro, hacen pedazos sus huesos y con mucho menosprecio los echan en el campo o en el río; pero si en los tormentos se mostró fuerte, secan los huesos con sus nervios al sol y los ponen en lo alto de los cerros y los tienen y adoran por dioses y les ofrecen sacrificio...

Parecido sentido mágico tenían los sacrificios muy comunes en todo el territorio americano en que se arrancaba el corazón palpitante de la víctima para ofrecerlo a sus dioses. Era un modo de aumentar las energías benéficas de los dioses tribales.

Al sentir los aztecas la presión de los soldados de Cortés, los sacerdotes del culto oficial hicieron saber a Coactemozin la urgencia de apoderarse de soldados españoles que fueran sacrificados a sus dioses, éstos recibirían así un refuerzo que se traduciría en la victoria.

Oigamos nuevamente a Bernal Díaz:

> Volvamos a decir como nos íbamos retrayendo, oímos tañer del cú mayor, que es donde estaban sus ídolos Huichilobos y Tezcatepuca que señorea el altor dél a toda la gran ciudad, y también un atambor, el más

triste sonido, en fin, como instrumento de demonios, y retumbaba tanto que se oyera dos leguas, y juntamente con él muchos atabalejos y caracoles y bocinas y silbos; entonces según después supimos, estaban ofreciendo diez corazones y mucha sangre a los ídolos, de nuestros compañeros... Pues ya que estábamos retraídos... tornó a sonar el atambor tan doloroso del Huichilobos, y muchos otros caracoles y cornetas y otras como trompetas y todo el sonido de ellos espantable y mirábamos al alto cú en donde los tañían, vimos que llevaban por la fuerza las gradas arriba a nuestros compañeros que habían tomado en la derrota que dieron a Cortés, que los llevaban a sacrificar; y después ya los tuvieron arriba en una placeta que se hacía en el adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos dellos le ponían plumaje en las cabezas y con unos como aventadores les hacían bailar delante del Huichilobos y desque habían bailado, luego les ponían de espaldas encima de unas piedras algo delgadas que tenían hechas para sacrificar, y con unos navajones de pedernal los aserraban por los pechos y les sacaban los corazones bullendo, y se los ofrecían a sus ídolos que allí presentes tenían y los cuerpos dábanles con los pies por las gradas abajo... Miren los curiosos lectores —continúa el cronista— qué lástima teníamos de ellos y decíamos entre nosotros O gracias a Dios, que no me llevaron a mí hoy a sacrificar! Y también tengan atención que no estávamos lejos de ellos y no les podíamos remediar...

El sentido religioso de la ceremonia descrita por Bernal tenía naturalmente su contrapartida gastronómica, y en días posteriores los guerreros aztecas se quejaban en altas voces para que los oyeran los de Cortés: "Cuán malos y bellacos sois, aun vuestras carnes son malas para comer, ni las podemos tragar de amargor."

Con la excepción, tal vez, del oficialismo inca, aunque no de los indios sometidos a su imperio, la práctica antropofágica estaba de tal manera implantada en el continente americano que, como decía muy bien Vitoria, "pueden los españoles prohibir a los bárbaros tan nefandos crímenes y ritos... y si no quisieren dejarlos hay derecho a obligarles a ello por la guerra... Y si de otra manera no pudiere abolirse tan sacrílego ceremonial se puede mudar a los señores e instituir nuevos gobiernos... Y no habría de ser obstáculo el que todos esos bárbaros consintieran tales leyes y sacrificios, y que no quisieren ser en esto defendidos y protegidos por los Españoles... pues no tienen derecho a disponer de sí mismos, ni de entregar sus hijos a la muerte".

Recuerdo de la muerte.

Hay una pirámide, la más artística de las que se conservan en torno a Teotihuacán, cuyo adorno consiste en fauces de serpiente dotadas de poderosas dentaduras, símbolos de Quetzalcoatl, alternadas con calaveras humanas estilizadas en piedra. Hacía tres o cuatro siglos que aquella pirámide, símbolo de la muerte, había cedido el puesto a otras innumerables, mucho más realistas, que fueron apareciendo a los aterrados ojos de los españoles de Cortés.

He aquí el recuerdo de Bernal:

> Aconteció en Zempoal. "Acuérdome —dice— que tenían en una plaza, adonde estaban unos adoratorios, puestos tantos rimeros de calaveras de muertos que se podían contar, según el concierto como estaban puestas, que al parecer serían más de cien mil y "digo otra vez sobre cien mil"; y en otra parte de la plaza estaban otros tantos rimeros de zancarrones, huesos de muertos que no se podían contar, y tenían en unas vigas muchas cabezas colgadas de una parte a otra. Y estaban guardando aquellos huesos y calaveras tres papas, que según entendimos, tenían cargo de ellos. De lo cual tuvimos que mirar más después que entramos bien tierra adentro, en todos los pueblos estaban de aquella manera..."

A Gómara el hecho, elaborado según las descripciones que le hicieran Andrés de Tapia y Gonzalo de Umbría, le sugiere una macabra consideración de tipo ascético:

> Cruel costumbre por ser de cabezas de hombres degollados en sacrificio, aunque tiene apariencia de humanidad por la memoria que pone de la muerte.

Entretanto en Castilla, nuestro Las Casas se desgañitaba tratando de demostrar, por el infantil procedimiento del "más eres tú", que los españoles eran mucho peores que lo que los indios hubieran podido ser en sus devotos ritos, rara vez *sangrientos.*

Es un hecho que la opinión se inclinó del lado de Las Casas, y tanto la legislación oficial, cuanto la fama mundial, convirtió a los indios en seres inofensivos, dotados de todas las virtudes. Gracias a Dios que los trabajos de conquista y pacificación con todos sus defectos, estaban ya tan adelantados que las grandes sociedades sacrificadoras habían desaparecido, y los indios, que ahora forman la base de grandes naciones hispanas, se habían acostumbrado ya, por medios tal vez un poco violentos, a una dieta sin carne humana.

De haber llegado las normas influenciadas por Las Casas unos años antes, habría que haber puesto una serie de indicadores en las costas americanas, aprovechando tal vez algunos de los millares de cráneos disponibles, en que se leyera: "No baje usted, indios antropófagos a corta distancia" o esta otra: "Si está gordo, escape antes que le vean."

Con macabra exactitud vienen demostrando los indios liminares, los que representan los residuos de aquellos que Las Casas cantara, que siguen dispuestos a mantener sus costumbres feroces respecto a los visitantes. Y si cinco entusiastas norteamericanos, creyendo en las afirmaciones de Las Casas, supusieron que bastaba acostumbrar a los indios a sus figuras y al ruido de los motores del avión para disponer de la clave del corazón indígena, el suceso de principios de enero de este año es una demostración facilitada por los mismos indios de sus opiniones personales al respecto.

La conquista de América hizo muchas víctimas; la evangelización las ha tenido también; pero mucho más fueron las víctimas producidas por la barbarie de esa cultura de cazadores de cabezas que como un cáncer llegó a invadir casi todo el continente. A todas estas víctimas habría que consagrar un monumento. Monumento coronado por santos canonizados por la Iglesia, a los que acompañarían santos misioneros, pacíficos pobladores, los labradores dorados *de Las Casas, y los miles y miles de víctimas que no fueron más, porque la Providencia Divina abrió América al paso, un poco rudo, de nuestros soldados.*—CARMELO SÁENZ DE SANTA MARÍA, S. J.

BIBLIOGRAFIA

(1) Hernando Colón: *Historia del Almirante don Cristóbal Colón, por su hijo don Hernando Colón.* Madrid, 1932, tomo I, pág. 342.
(2) Bernal Díaz del Castillo: *Verdadera y notable relación del descubrimiento y conquista de la Nueva España y Guatemala.* Guatemala, 1934, tomo II, pág. 296.
(3) Francisco López de Gómara: *Hispania Victrix.* Primera parte, BAE, 22, Madrid, 1877, pág. 205.
(4) Hernando Colón: *L. c.*, pág. 326.
(5) Bernal Díaz: *L. c.*, 131.
(6) Cieza de León, Pedro de: *La crónica del Perú,* BAE, 26, Madrid, página 372. (Citado en Trimborn: *Señorío y barbarie en el valle del Cauca,* Madrid, 1949, pág. 410.)
(7) P. Fidel de Lejarza, O. F. M.: *Conquista espiritual del nuevo Santander.* Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, Madrid, 1947, pág. 58.
(8) Inca Garcilaso de la Vega: *Primera parte de los Comentarios reales.* Buenos Aires, pág. 33.
(9) Bernal Díaz: *L. c.*, pág. 45.
(10) Francisco de Vitoria: *Relecciones de indios y del derecho de la guerra.* Madrid, 1928, pág. 178.
(11) Bernal Díaz: *L. c.*, pág. 101.
(12) Gómara: *L. c.*, pág. 350.

ORTEGA Y LA LITERATURA DE VIAJES

Con la muerte de don José Ortega y Gasset los jóvenes sentimos que se está liquidando toda una época nacional, época rica y probablemente floreciente en la historia literaria española, pero ante la cual nos mantenemos en una actitud de suspicacia y de revisión íntima. Con un dejo de melancolía presenciamos el derrumbe de todo un mundo, la primera mitad del siglo XX, orbe concluso, que llenó y apasionó a España, y que queda efectivamente como testimonio y como logro intelectual, pero no como realidad hacedera. Inevitablemente, cuando las cosas ya están hechas —mejor o peor, pero terminadas— han de ceder su puesto a otras que están por hacer, otras que acaso son las mismas, pero

vistas con nueva sangre y nueva perspectiva. Cuando las cosas están mal hechas, a la melancolía se sobrepone la insatisfacción y, con ella, el dolor de verlas sin su término natural y esperado —término que debiera haber sido nuestro cimiento—, nos nace la petición de justicia y el deseo de hacerlas mejor. Es, quizá, pronto para juzgar una época tan próxima a nosotros, pero a la vez —impacientemente— tan lejana en nuestra consideración de la vida. Ahora estamos asistiendo a su desmoronamiento físico. Ni Machado, ni Ortega, ni Unamuno, ni Baroja, ni muchas de las instituciones a las que sus vidas prestaron calor de intimidad. Ni Lorca, ni Valle-Inclán. Casi todos los días el correo nos trae la dolorosa noticia: Moreno Villa, Ricardo Baeza, Juan Chabás últimamente. Los que sobreviven son epígonos de sí mismos; como la época misma, tienen un inconfundible valor de testimonios. Es ley de vida, crueldad de la vida acaso, pero ante ella no caben alharacas, ni alegría vengativa por verlos marchar y sabernos herederos, ni quejumbre aparatosa por quedarnos solos, solitarios frente a una misión, que no se presenta nada fácil. Nos guste o no nos guste, de todos ellos, de todo el período en conjunto, somos los herederos. Queremos ser algo más, porque de los meramente herederos siempre se ha dicho que son un poco estúpidos, pero hoy por hoy, primariamente estamos obligados a aprovechar bien la herencia. Mientras llega el momento de considerarla en toda su plenitud, y hacerle y hacernos justicia, debemos tratar de los aspectos claramente más positivos, por ejemplo, de la propensión viajera de estos hombres, amigos de Europa casi todos, y escudriñadores curiosos de todos los rincones peninsulares.

Fueron viajeros y escribieron sobre temas de viaje. Ortega, en particular, declaró en una ocasión, ya de madurez, que le hubiese gustado escribir más libros de viajes. Los viajes en Ortega —lo mismo que desde otro ángulo en Unamuno— constituyen una nota menor, pero de considerable importancia. A veces parecen explicarlo, resumirlo todo: Ortega es el viajero que ha hecho el viaje por los dominios de la cultura, según frase de Walter Starkie. Ortega era un entusiasta partidario del viaje: "... cuando se viaja como yo viajo, a la manera de Solón, *theories éineken*, ¡para ver, para ver!...", exclama gozoso. Esto es altamente pedagógico. Tenemos tan equivocados los conceptos que creemos que la Pedagogía son esos libros tétricos que se cursan en algunas escuelas del Magisterio, libros escritos por el "profesor de la asignatura" para proporcionarse unos duros. No, no; una pedagogía nacional abarca muchas cosas. En primer lugar, los viajes, como estos de Ortega, ¡para ver, para ver! En nuestra historia los viajes ponen una nota simpática, de extraordinario interés. Viajes del siglo XVII de los embajadores extranjeros: "Comunico a V. M. que el estado de estos Rei-

nos...”; viajes del XVIII de científicos y regeneradores, Jovellanos, Cavanilles; viajes del XIX, como el don Jorgito el Inglés —cuya *Biblia en España* es uno de los libros más amenos que existen—, y a finales del siglo las excursiones entusiastas de don Francisco Giner, Cossío y sus compañeros. Con éstos empieza el viaje en grupo, la excursión, plenamente consciente de su importancia educativa.

Ortega sigue esta tradición e insiste en ella una y otra vez. En *El Espectador* se repiten los *Temas de viaje,* las *Notas de andar y ver*: "Por tierras de Sigüenza y Berlanga de Duero, en días de agosto alanceados por el sol, he hecho yo —Rubín de Cendoya, místico español— un viaje sentimental sobre una mula torda de altas orejas inquietas. Son las tierras que el Cid cabalgó. Son, además, las tierras donde se suscitó el primer poeta castellano, el autor del poema llamado Mio Cid." Pero la vida intelectual exige un cierto sedentarismo. Y Ortega se desquita, como se desquita siempre el intelectual: leyendo. "Desde la adolescencia he compensado mi propensión sedentaria, siendo empedernido lector de libros de viajes. He leído los famosos, pero también los olvidados o desatendidos. Esta conducta me ha proporcionado gratos encuentros..."

El viaje parece tener siempre algo de fiesta, de gozo, de vacaciones. Y no le damos importancia. Al democratizarse los viajes, ha venido el turista, capítulo aparte. El turista suele viajar encerrado, viendo lo que le indican. Cosa triste: el turista no es hombre independiente. (¿Y habrá mayor satisfacción que la suprema independencia del viaje?) Aparte de éstos, en España, tradicionalmente, no han viajado más que los viajantes, es decir, los no viajeros. (Y los que van corriendo a asistir a un sepelio.) Pero a pesar de hacerlo obligados por su profesión, los viajantes, con frecuencia, tienen un gran interés humano. Entre los tipos más estupendos que Cela encontró en su *Viaje a la Alcarria* están los viajantes, o los buhoneros, como aquel de la pata de palo a quien llamaban "el M". Y hay uno entre los del gremio que nos cautiva: aquel Manuel Monterrey, medio poeta, que *viajaba* relojes, y en cuanto podía iba a Baeza a oír hablar a don Antonio Machado en el comedor de su fonda provinciana. (Véase "Una visita inesperada", por Enrique Segura, en *Clavileño,* núm. 26, 1954.)

Mas Ortega ha descubierto la dimensión dolorosa del viaje: "Al tiempo que decimos "ya vienen, ya vienen" a este paisaje, a esta amistad, a este acontecimiento, tenemos que ir preparando los labios para decir "ya se van, ya se van". Y viendo el continuo éxodo de los que marchan a Francia en busca de trabajo siente la preocupación y amorosamente los retrata: "... estos dos hombres, el uno con su chapeo

pardo, el otro con su gorra gris, carretera adelante, hacia Francia, se van".—ALBERTO GIL NOVALES.

CHARLOT, EN ECLIPSE PARCIAL

El estreno de una película de Charles Chaplin es siempre un acontecimiento cultural de importancia. La presentación en Londres de "Un rey en Nueva York" prometía ser un acontecimiento de especial interés, ya que se trataba de la primera cinta que el gran europeo ha rodado en Inglaterra, después de su espectacular abandono de U. S..A. Además, se sabía de antemano que íbamos a recrearnos con una sátira antiamericana, con una burla charlotiana de los modos de vida y sociedad en los super-mecanizados Estados Unidos de América. El recuerdo de aquellas inolvidables secuencias anti-maquinistas de "Tiempos modernos" —el tic aprieta-tuercas de Charlot, por ejemplo; o la alimentadora automática para productores; o las pantallas receptoras y emisoras de televisión, un anticipo de los "telescreens" de 1984— hacia esperar mucho.

Pero, ¡ay!, "Un rey en Nueva York" ha defraudado a los admiradores de Charlot, por mucho que haya complacido a algunos de los partidarios insobornables de Charles Chaplin. Las andanzas en el nuevo mundo de un rey destronado del viejo deberían hacer reír mucho más de lo que hacen para ser auténticas charlotadas.

¿A qué se debe el relativo fracaso de Chaplin? —la nueva película es, por supuesto, buena, a pesar de todo—. ¿Por qué su última producción está muy por debajo de "La quimera del oro", "El circo", "Luces de la ciudad", "El chico", "Monsieur Verdoux"? La razón es obvia: sólo en muy contadas ocasiones, las mejores de la cinta, Charles Chaplin cede el puesto a Charlot. Y Charlot, el hombrecillo del hongo y de los zapatos asalchichonados, el rigor de las desdichas, el dandy harapiento, el cínico sentimental, es cientos de veces superior a su descubridor —un mito no se puede crear—, como el gran Don Quijote de la Mancha sobrepasa con mucho al Cervantes de "Persiles y Segismunda". Charlot, la encarnación en el siglo XX de Pedrolino, esa figura aparentemente menor de la "Commedia dell'Arte" y, sin embargo, tan rica de posibilidades, es intemporal, permanente, universal como los mitos; Chaplin, por el contrario, humano aunque grande, es deleznable y falible.

"Hacer reír" es la raíz y fin supremo del arte. El arte es, en definitiva, una grandiosa payasada. Tal vez sea en el circo donde se dé el arte en su forma pristina, y acaso sea la magia el fundamento de toda sabiduría. Ambos, circo y magia, están basados en la mímica, en el mi-

metismo, que es ley general de natura. Charlot es grande porque "hace reír", no, y mil veces no, por sus filosofías.

Monsieur Verdoux fué, en muchos aspectos, la quintaesencia de Charlot, el anarquista sublime, el eterno proscrito; Calvero, el "clown" en decadencia de "Candilejas", tenía algo de lo más sincero que Charles Chaplin podía darnos; el Rey Shaddov se toma demasiado en serio, y quizá no lo bastante.

Es significativo que el más "serio" de los personajes de Tomás Mann —su Doktor Faustus— viera en la bufonada el "primum mobile" del arte, y que Félix Krull —frivolidad sublimada— se sintiera hermano de los artistas.

Cuando Charlot se come señorialmente la suela y los cordones de una bota, con la impasible palidez cadavérica del "albus mimus" (en aquella misteriosa y terrible cabaña de "La quimera del oro"), el arte está naciendo, brotando de la nada para afirmar el Ser. Pero cuando Charles Chaplin quiere predicarnos política, estamos ante el doloroso espectáculo del cansancio de un genio.—FRANCISCO DE SEGOVIA.

ATAULFO ARGENTA

Al cerrar la edición nos llega la noticia de la muerte del maestro Ataulfo Argenta, director de la Orquesta Nacional de España, y cuya desaparición, ocurrida en Los Molinos (Madrid) el día 21 de este mes de enero, ha enlutado la música nacional. Argenta contaba cuarenta y cuatro años de edad y había recorrido, repetida y triunfalmente, Europa al frente de la Orquesta del Estado.

Sección Bibliográfica

LA LITERATURA ESPAÑOLA VISTA POR UN INGLES

El profesor J. B. Trend —"Profesor Emeritus en Cambridge"— ha sido un apasionado de la literatura española desde su primera juventud, cuando recién pasada la primera guerra mundial vivió por algún tiempo en la Península, conociendo el ambiente, familiarizándose con las más notables figuras de las letras españolas y acendrando su afecto por el espíritu de la España de siempre.

Con el correr del tiempo, el profesor Trend ha publicado numerosos ensayos sobre temas literarios españoles, y ahora ha recogido algunos de ellos en un volumen (1) muy variado por los temas y notablemente vario por el mérito de sus ensayos. Sin duda, el mejor de todos, como interpretación y como comprensión del personaje y de su mentalidad, es el ensayo sobre Unamuno.

La variedad de temas, como digo, es muy grande. Su simple enumeración de la clave de la amplitud de intereses del autor, y de su profundo interés por las letras hispanas: García Lorca, Alfonso Reyes, Unamuno, Rubén Darío, Jorge Guillén, Cervantes, Calderón, Berceo, y poemas líricos medievales.

Para hacer un juicio preciso sobre este libro será necesario analizarla ensayo por ensayo, aunque pueden adelantarse algunos conceptos generales. Es evidente que el profesor Trend conoce bastante bien el español, y es generalmente muy afortunado en sus traducciones de poemas —que él, modestamente, transcribe en prosa, aunque son versos auténticos, un poco inusitados en inglés, ya que utiliza algo similar al ritmo octosilábico español, especialmente en sus versiones lorquianas—, y feliz en algunas pocas de sus interpretaciones. Pero es obvio que el profesor Trend no ha aprendido el lenguaje de los poetas. Hay fallas monumentales de interpretación de algunos versos, en que el emérito profesor toma, evidentemente, el rábano por las hojas. Otra falla imperdonable de un libro de esta categoría —pertenece a la respetable colección "Modern Language Studies"— es la gran cantidad de erratas, y el muy imperfecto índice alfabético, en el que faltan por lo menos sesenta y tres nombres de personas citadas en el texto, algunas

(1) J. B. Trend: *Lorca and the Spanish Poetic Tradition.* Blackwell, Oxford. 25 chelines. 178 páginas.

de ellas más de dos veces. Descuidos de esta índole en libros de *scholars* son absolutamente imperdonables.

Pero pasemos al análisis pormenorizado de cada uno de los ensayos. En el estudio sobre Lorca hay una apreciación, al menos, que es muy discutible. Sostiene Trend que el *Romancero Gitano* es su logro más permanente. Yo no lo creo así. Ya el Marqués de Villanova (en *Presencias,* 1912-1918, Editions de la Boussole, Paris, 5.ª ed., 1947) había utilizado, mucho antes que Lorca, el rico acervo de la poesía popular española, con un estilo, además, muy 'lorquiano'. Véase si no el poema titulado "Lubricán":

Yo estaba con los olivos.
El sol bajaba su espejo.
La noche se echaba encima
por las rampas de los vientos.

Puso en las nubes oblicuas
signos de amagos siniestros,
moradas las tierras rojas
y cruces sobre los cerros.

Asomando tras las ramas,
allá al final del sendero,
la casa blanca llamaba
con gritos de cal y almendros.

Yo estaba con los olivos.
Por la senda angosta vengo.
Me asaltan quejas extrañas
y ladridos lastimeros.

A la media luz incierta
parecen lobos los perros
El lubricán de la noche
abre las cuevas del miedo.

La casa ya está delante.
En su hogar relumbra el fuego.
El sitio donde yo estuve
qué oscuro y solo allá lejos.

Este fué un poema escrito en 1916 (ignoro la fecha de publicación de la primera edición de *Presencias),* y aunque es evidente que Villanova no es un poeta de la categoría de Lorca, el asunto de precedencia no deja de ser interesante. Creo que lo permanente en Lorca serán sus poemas mayores, el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", y algunos de los incluídos en *Poeta en Nueva York,* junto con *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.* Por lo menos así nos parece a quienes no conocemos a Andalucía, y podemos juzgar la poesía de Lorca por su valor intrínseco, no por las referencias anecdóticas ni ambientales.

En las traducciones de los poemas aparecen algunas fallas interpretativas. En el famoso "Romance Sonámbulo", por ejemplo. El "Verde, que te quiero verde", se traduce "Green, green how I love you", lo cual implicaría que el poeta lo que ama es el color verde. Pero la idea es más honda. Lo que el poeta desea es que la muchacha se mantenga siempre verde, siempre joven, primaveral, vital. La traducción, pues, debería ser: "Green, I want you to be green!"

La hermosa estrofa

—Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?

es traducida por Trend: "'Neighbour, neighbour, let me die, decently and in a bed. An iron bedstead let it be, and the sheets be linen sheets. See the gaping wound I have from my navel to my neck.'" Por manera que "la herida que tengo / desde el pecho a la garganta" se vuelve una "herida abierta entre el ombligo y el cuello". ¿Se tratará acaso de una exageración muy "gitana" del profesor Trend? Por otra parte, los "ojos de fría plata" es traducido como "eyes of the cold silver", y es evidente que el artículo le hace perder la fuerza generalizante de la imagen. "Cold silver eyes" sería mucho más exacto y más poético.

Finalmente, Trend se refiere al autor de *La Toríada,* y lo llama Francisco Villalón. Se trata, evidentemente, de Fernando Villalón, el poeta enamorado de los toros, cuya muerte tan hermosamente cantó Alberti en "Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas".

* * *

En el ensayo sobre Unamuno aparecen, asimismo, algunos absurdos de interpretación lingüística. Para Trend, *casticismo* es "Spanishness", cuando casticismo no es otra cosa que "de buen origen y casta" (nada tiene que ver con Castilla), como quiere el Diccionario de la Academia, y en el caso de Unamuno, casticismo es *autenticidad.* Lo castizo es lo auténtico, lo genuino, así sea español, inglés o colombiano.

Trend traduce *cañada real* "the royal cattle track". Real, al referirse a caminos, significa principal, y nada tiene que ver con realeza. De donde nuestra Calle Real se traduce al inglés por Main Street. De modo que "cañada real" debería ser, en inglés, "main cattle road". La vía debía tener, por lo menos, "noventa varas de ancho", de modo que era un amplísimo camino, similar a lo que en América llamamos "camino real".

En la nota 26, al traducir las palabras de Unamuno, próximo a la muerte, "De aquí ya no saldré si no es para que me fusilen o para el cementerio", Trend nos ofrece, "I shall never get out of here, except for shooting or the cementery", lo cual equivaldría a "no saldré de aquí sino para ir de cacería o para el cementerio". "Except to be shot" era la versión obvia y correcta.

* * *

En el ensayo sobre Rubén Darío la falla del profesor Trend es eminentemente auditiva. Parece inexplicable que no pueda él oír los ritmos en español, y darse buena cuenta de que dos octosílabos de romance —que es el natural ritmo del habla popular española— no pueden confundirse jamás con un hexámetro clásico. Para trasladar el hexámetro latino al español no basta contar sílabas. Hay algo más importante, que son los acentos, y singularmente la cesura. Darío, que tenía un oído de poeta, logró por ello captar el ritmo más típico del hexámetro latino y utilizarlo en español. Así, de la Egloga IV de Virgilio pudo haber tomado el ritmo elemental y más típico y regular del hexámetro latino:

Sicelides Musae // paulo maiora canamus

de donde

Ya viene el cortejo // ya se oyen los claros clarines

algo que es bien distinto de los dos octosílabos de Lope que a Trend le parecen "un hexámetro pasable, mejor que muchos de los de Darío":

Sale la estrella de Venus // al tiempo que el sol se pone.

A Trend le parece extraño que Darío no pensara en las baladas populares de México, que tienen "a veces mejores y más flúidos hexámetros que los suyos". La razón es que Darío trataba de hallar ritmos nuevos para el español, no la vieja tradición octosílaba en la que están escritas todas las coplas americanas y los romances españoles. Que nunca son hexámetros como puede comprobarlo quienquiera que coteje los ejemplos arriba citados.

En otro lugar, el profesor Trend descubre que los alejandrinos españoles de Darío son "hexámetros libremente acentuados". Lo que acontece es que en español, por carecer de vocales largas y breves, es imposible realizar un hexámetro de la precisión latina; pero sí es posible aproximarse al ritmo, si no al actual número de sílabas largas y breves o a los pies exactos del modelo latino. Así hallamos hexámetros españoles perfectos de ritmo en versos de Darío como el citado, o en los de Valencia y José Eusebio Caro:

Ni mármoles épicos, // claros de lumbre y coronas,
ni muros invictos, // que prósperos hierros defiendan,

(Valencia.)

¡Oh!, ¡morir en el mar! // ¡Morir terrible y solemne,
digno del hombre! // ¡Por tumba el abismo, el cielo por palio!

(Caro.)

De todo esto puede deducirse que en español existen hexámetros cuyas sílabas pueden sumar 13, 15, 16, 17 ó 18. El fenómeno se produce porque para nuestro oído no es posible detectar la diferencia de longitud en tiempo entre una sílaba larga y una corta, cosa que, al parecer, sí podían hacer los latinos. Lo que sí podemos detectar es el ritmo, o andadura, del verso. Lo que vulgarmente llamamos "el galope del verso". Y esta andadera es la que Darío logró imprimir a sus hexámetros que, para un oído hispanoamericano, suenan exactamente como los más normales hexámetros virgilianos, e incluso algunos de los de Ovidio:

Quum subiit illius // tristissima noctis imago...
Quum repeto noctem // qua tot mihi cara reliqui...

Un aspecto bueno de este ensayo es la aclaración filológica de la famosa "hipsipila" rubeniana, que Trend pone definitivamente en claro. No menos interesante e iluminativa es su nota "sobre el texto de los poemas", en que sugiere lecciones diferentes a las dadas por la reciente edición de Méndez Plancarte (Madrid, 1952), que pueden aplicarse asimismo a la edición mexicana de Ernesto Mejía Sánchez (Fondo de Cultura Económica, 1952).

* * *

En el ensayo sobre Alfonso Reyes el problema de traducir poesía se hace patético. El profesor Trend da la sensación de ignorar no sólo el significado de palabras elementales en español, sino de ignorar el sentido del propio idioma de Reyes.

En "Cara y Cruz del Cacto", "la espadaña que en pica se insinúa" se transforma en "the sharp steel point that's fitted to the pike" (la aguda punta de acero que está ajustada a la pica). Si no me engaño, espadaña se dice en inglés *belfry,* o *steeple* que, por ser una torrecilla más aguda, convendría mejor en este caso para asimilarla a una pica. El título mismo del poema resulta, al traducirse, en un *malapropismo:* "Observe and reverse of the cactus". La errata no deja de ser cómica. Pero esto no es culpa del profesor Trend. Ha debido escribirse, claro está, "Obverse and reverse". Valdría, además, la pena anotar que "fuente bautismal" se dice en inglés *baptismal font* y no *fountain,* como dice el profesor Trend.

* * *

Las críticas anteriormente hechas a los primeros ensayos del profesor Trend pueden aplicarse, con más rigor aún, en los otros ensayos,

pues mientras más avanzada en modernidad la poesía, menos capaz es el autor comentado de entenderla y, naturalmente, de interpretarla para los profanos. El ensayo sobre Jorge Guillén comienza con una de las más protuberantes platitudes que jamás se hayan escrito: "La poesía española está hecha de palabras españolas." Y no es este el caso único. Más adelante (p. 93), dice: "La mayoría de sus primeros poemas del despertar, y uno de los primeros objetos contemplados por el ojo al abrirse, era el *alero*..., así llamado porque desde el comienzo del lenguaje español, y en la imaginería natural de los primeros que lo hablaron, un techo que se proyectaba más allá de la pared sugería un *ala,* y fué, por tanto, llamado *alero*. El alero *siempre se asociaba en la mente del poeta con otros techos; con nubes, distancias* (mi subrayado):

> *Un alero, tejados,*
> *nubes allí, distancias.*

Qué prodigio que un alero sugiera al poeta otro alero, ¿verdad? Sin embargo, lo que acontece con Guillén, como con cualquier otro buen poeta moderno, es que la imaginería es más que todo visual. Además, para que haya una "asociación de ideas", las dos ideas asociadas no deben ser idénticas (alero y alero, tejado y tejado), sino dos ideas distantes que el poeta asocia para que el lector tienda el necesario puente semántico.

Más adelante (p. 94), dice: "De modo que en un ambiente de desamparo tórrido, cuando hasta el pavimento en la sombra 'palpita con toros ocultos', puede decirse que el sol tiene *aleros*". Esto es delicioso. Un típico caso de tomar el rábano por las hojas. He aquí la estrofa de Guillén:

> *¡Desamparo tórrido!*
> *La acera de sombra*
> *palpita con toros*
> *ocultos. Y topan*
> *un sol sin aleros.*

Dos versos del poema "Fe",

> *¡El alba! Todo me espera*
> *también hoy.*

se transforman, en la peregrina traducción del profesor Trend, en "El alba. Todo es posible, incluso el día de hoy". ¿Estaría pensando el profesor acaso en el "Tout est possible, même Dieu"? Tout est possible, même Trend.

Igualmente, otros dos versos de "Salvación de la Primavera",

Nuestro mañana apenas
futuro y siempre incógnito,

se truecan en "Our morning, hardly future and always incognito". Esto es ya el colmo. La idea de mañana, es decir, del día que seguirá al de hoy, se transforma en la mañana, como si dijéramos, de ocho a doce del día —media jornada continua—. Y la idea del futuro inconocible, impredecible, se vuelve en inglés "incognito", que quiere decir, especialmente, disfrazado, como en nuestra frase "viajar de incógnito". Es obvio que ha debido traducirse

Our tomorrow hardly
future and always unknown.

Pero el profesor Trend no sólo tiene fallas cuando se mete con la lírica española. Su capacidad le alcanza incluso para habérselas con su propio idioma y con su propia literatura: "La poesía española puede hacer muchas cosas mucho mejor que nosotros podemos en inglés: *hemos perdido el lenguaje del habla popular, nos hemos avergonzado de lo retórico, y nunca hemos logrado realmente el barroco.*" Mi subrayado otra vez. La opinión apenas si vale la pena de ser refutada. Si algo realmente importante en la literatura inglesa contemporánea es su permanente utilización del lenguaje cotidiano, a diferencia de lo que hacemos los escritores de España y América, que somos siempre retóricos y engolados, que hacemos hablar a las criadas como si fueran miembros de la Academia de la Lengua, que andamos siempre preocupados, hasta para redactar un aviso en un diario sobre si tal o cual palabra será castiza, si estará en el Diccionario, si la construcción será correcta. Compárese si no una obra de teatro de Lorca, en la cual el lenguaje es siempre culto, con cualesquiera de las obras dramáticas en verso de Eliot. Compárese la segunda parte de *The Waste Laid,* escrita en *cockney,* con cualquier poema escrito en español en los últimos cien años, y se verá la falacia de la afirmación de Trend. Ni creo que ningún idioma pueda producir mejor poesía que otro por el mero hecho de su esencia lingüística. Sucede que un poeta genial, no importa en qué idioma escriba, producirá poesía genial. De esto no tiene la culpa el idioma.

Agrega luego que la poesía de San Juan de la Cruz no puede calificarse de "poesía de experiencia mística" como algunos poemas de Blake, Wordsworth o Emily Brontë. Califica la poesía de San Juan de "erótica y antropomórfica". Pero, ¿es que es posible la experiencia mística en un hombre que renuncie a serlo? La grandeza de San Juan radica en ello precisamente; en que, utilizando el tema de los dos ena-

morados, logra esa relación suprema que nos acerca a la divinidad. Tanto es así que Eliot, en *The Four Quartets* —tal vez el único gran poema místico de la literatura inglesa (mucho más que los de Milton, desde luego)—, utiliza muchos versos de San Juan de la Cruz y los incorpora a su obra, e incorpora incluso algunos fragmentos del comentario en prosa que el Santo escribió a sus cuatro grandes poemas, creando toda una teoría mística a base de esa poesía que parece a Trend simplemente "erótica y antropomórfica". Por otra parte, el Dios de los cristianos —creo que los dioses de casi todas las religiones— es antropomórfico. Y el Cristianismo llegó a crear a un Hombre-Dios para hacer más íntima la unión entre el hombre y su Creador.

Pero citemos otras cuantas traducciones de la obra de Guillén. En "Despertar", la *sima* se hace *caverna,* cuando el inglés tiene la expresiva palabra *chasm.* En "Las sombras", los versos

> *Quiero lo transparente,*
> *también las sombras quiero,*
> *transparentes y alegres.*

se transforman en

> *Again, I love the shadows.*
> *Transparent and cheerful things.*

De modo que el deseo se hace realidad. No es que las sombras sean transparentes y alegres, profesor; es que el poeta quiere que así sean. La versión obvia es

> *I want the shadows to be*
> *Transparent and cheerful.*

lo cual es bien diferente.

En "Amanecer" —creo que así se titula el poema de Guillén—, la manzana se traduce por *orange* (naranja); y el prodigioso "verdor agraz" se hace el pedestre "green that's unripe", verde que no está maduro, cuando en inglés podría decirse con la misma concreción del español: "unripe greenness".

* * *

El ensayo sobre Cervantes versa exclusivamente sobre las *Novelas Ejemplares* y, concretamente, sobre la novela pastoril. Las opiniones del profesor Trend —que en este caso no intenta traducir—, me han parecido de gran interés, aunque mis conocimientos cervantinos son demasiado superficiales para aventurar una opinión.

El estudio sobre Calderón versa exclusivamente sobre sus *Autos Sacramentales,* y singularmente sobre el aspecto técnico de la producción de tales piezas en el siglo diecisiete. Sin duda el profesor tiene cosas muy interesantes que decir, y no sería inútil que los directores de teatro se tomaran el tiempo de leer estas páginas para revivir los *autos* con el ambiente y estilo originales que Trend ha logrado investigar.

Pero al referirse a Calderón tiene una opinión que no es posible dejar pasar por alto. "Menos poeta que Lope de Vega, debe su distinción... a sus dramas de misterios." ¿Menos poeta que Lope? Yo siempre había creído lo contrario. Si hay algo evidente en Lope es su pobreza poética en sus dramas. Cierto que algunos sonetos y baladas suyos son de alta calidad. ¿Pero llegó Lope a escribir jamás algo de tan soberbia altura poética como el "Prólogo" de *La Vida es Sueño,* o como el monólogo de Segismundo? Yo creo que la afirmación del profesor es puramente gratuita. Como lo es el que Isabel la Católica "dropped" her "h's", ya que en español la *h* es muda. ¿O quiso simplemente con eso significar que la joven princesa pronunciaba un español "rudo y norteño"?

* * *

De mucho interés es, asímismo, el estudio sobre Berceo, aunque también hay afirmaciones que no pueden dejarse pasar por alto. Al hablar de la *cuaderna vía* (p. 142), dice el profesor Trend: "Un crítico de mentalidad mística ha llamado a la *cuaderna vía* "de fourfol way" (el camino cuádruple); pero traducirlo así da todas las asociaciones erróneas. La expresión *cuaderna vía* puede provenir de la construcción de barcos; y una metáfora proveniente de la construcción de barcos nos es inapropiada para la construcción de poemas, pues unos y otros han de ser marineros." Esto es tratar de hilar muy delgado. *Quaderna* es voz latina procedente de *quatour,* y no se precisa ser "mystic-minded" para comprender que se trata de la cuádruple rima característica de Berceo.

El último ensayo está dedicado a la poesía lírica medieval. Es bien interesante, y es obvio que el profesor Trend ha estudiado seriamente esta época de la poesía española. Pero, como de costumbre, aparecen absurdas interpretaciones, como la de traducir "Pasa el melcochero" por "Pasa el hombre que vende duraznos". Confundir "melcochero" con "melocotonero" solo puede ocurrírsele a nuestro sutil profesor. El Diccionario de la Academia trae la voz "melcocha" y, en seguida, "melcochero". A él lo remito. Poco más abajo insiste el profesor en

traducir "melcochas" por "peaches" (duraznos), al interpretar "tabaque" como la "canastilla de duraznos en torno a la cual se reúnen las golosas niñas bailando o comiendo".

Pero, quizá, la perla de todas las falsas interpretaciones es la de la siguiente estrofa:

Aquel árbol del bel veer,
façe de manyera, quiera florecer
algo se le antoxa.

El profesor de Cambridge traduce: "Aquel árbol que parece tan lindo—actúa como una cosa estéril, quisiera dar flores—tiene algún deseo." ("That tree that looks so fine—acts lie a barren thing, would give forth flowers—has some desire.") Y la nota respectiva nos dice, ante todo, el ritmo "no es muy diferente al de un limerick". Evidentemente, el profesor no tiene oído para los ritmos. He aquí un limerick típico:

There was a young girl named Bright
Who could run much faster than light.
She went out one day
In a relative way
An returned the previous night.

Que es, de paso, una graciosa explicación de la teoría de la relatividad hecha por un famoso físico de Cambridge.

Y agrega luego: "*Manyera* 'barren', or perhaps 'artful'. Sí, profesor. "Artful" es la versión correcta. *Manyera* es nuestra actual *mañera* o *mañosa*. Y el "algo se le antoja" no es otra cosa que lo que los ingleses dicen "the has some whim", y lo dicen de las mujeres embarazadas que tienen "antojos" (whims) constantemente. La idea es evidente. El árbol va a florecer, es decir, va a parir, y tiene por ello sus antojos, como cualquier hembra. Además "quiere" no significa aquí que tenga deseos; en este caso el "quiere" significa "está a punto de", como se sigue diciendo "quiere llover", es decir, "amenaza lluvia", "está a punto de llover". De modo que una versión correcta de la coplita —tan poco parecida en ritmo al limerick (quizá la estrofa inglesa más difícil de imitar en español)— sería la siguiente:

That tree, that look so fine,
acts like a pregnant woman, is goin to bloom:
it has some whim.

Finalmente, agrega el profesor —refiriéndose siempre a la coplilla: "We are reminded of Rubén Darío, five hundred years later, singing:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo.

Pero, ¿qué puede tener que ver lo uno con lo otro? Si viniera al caso, lo único que podríamos observar es que se trata precisamente de todo lo contrario. Para Darío el árbol "es apenas sensitivo"; para el poeta medieval el "árbol del bel veer" se porta como toda una hembra caprichosa. ¿Será posible una asociación de ideas?

Con todo el respeto que les profeso a las universidades inglesas y a sus estupendos *scholars*, libros como el del profesor Trend le hacen dudar a uno de su verdadera calidad. Si todos los profesores "emeriti" de Inglaterra nos dieran libros como éste, la situación de la Universidad en Gran Bretaña sería francamente deplorable. Por fortuna, éste es un caso casi excepcional. Y digo "casi" porque los departamentos de español de esas universidades no han sido siempre muy afortunados. Pero hubo individuos, como el profesor Entwistle, quien realmente conocía a fondo el idioma y las letras españolas, con Allison Peers, quien nos legó algunos estudios densos —en ambos sentidos— sobre los místicos de España.—JAIME TELLO.

UN LIBRO DE ANTONIO TOVAR SOBRE PLATON

Después del impresionante libro sobre Sócrates, quizá el mejor que se ha producido sobre el tema, y por una exigencia de continuidad en el tema —sumada a muy antiguas y profundas preocupaciones en el autor—, era casi inevitable; en todo caso era de esperar otro libro sobre Platón (1).

Es difícil para cualquiera hacer la crítica de un libro tan extremadamente "personal", casi diríamos (con perdón de los filósofos) "subjetivo" como éste. Y esta dificultad —de la que el autor es plenamente consciente, como puede verse leyendo el epílogo— resulta aún mayor para el redactor de la presente nota, por múltiples razones, de las cuales algunas no hay por qué exponer aquí; pero de dos hay que decir algo: la antigua amistad con Tovar y cierta "decepción" que esta obra me ha producido comparada con el Sócrates. *Decepción que —por coincidir con cambios bien visibles en el emplazamiento público del autor del libro— podría ser bellacamente interpretada.*

Declarado esto —que había que declararlo— vamos a tratar de exponer sumariamente el contenido del libro y a hacer algunas reflexiones sobre él.

Comienza Tovar por situarse como un hipotético discípulo ante la obra y la persona de Platón en el momento inmediatamente subsi-

---

(1) ANTONIO TOVAR: *Un libro sobre Platón.* Madrid (Col. Austral).

guiente a la muerte del maestro (capítulo de gran belleza literaria, pero que luego queda desconectado del resto). Describe, después, el ambiente ateniense en tiempo de Platón (cf. la enorme profundidad con que está visto ese ambiente en Sócrates *y se comprenderá lo que antes decía sobre la decepción). Y tomando luego la biografía del filósofo articula la producción de cada diálogo con los hechos de la vida de Platón —sus viajes, por ejemplo—, explicando su pensamiento en función de su vida, y viceversa, hasta la muerte —con una leve alusión a la continuidad de la Academia—. Cierra el libro un breve y muy sincero epílogo sobre la "actualidad" de Platón (para mi gusto, lo mejor de la obra).*

No hay que decir —siendo Tovar quien es— que la información es exacta; el conocimiento del mundo griego, pleno; la sinceridad, absoluta. Hay que insistir en dos cosas excelentes: el continuo articular obra escrita y vida en Platón, y las alusiones a la veta "platónica" en nuestra poesía (Fray Luis de León, Ausias March, Cervantes, etc.).

Todo esto está muy bien. Y, entonces, ¿a qué viene la "decepción"? Vamos a verlo ahora.

En primer lugar, faltan —inexplicablemente— muchas cosas. Casi no hay nada de la "leyenda" platónica, que nos parece necesaria dado el fin —confesado— de este libro ("aquel viejo ateniense revive entre nosotros", palabras finales del epílogo), casi ninguna utilización de las cartas, etc. Ciertos mitos de los más fecundos —así la Atlántida— apenas se mencionan. Las alusiones al carácter "arcaico" del pensamiento platónico abundan, pero no se concretan ni justifican, y en alguno de los lugares donde se podrían exponer con más claridad —y serían más necesarias— faltan por completo ("gran mito", del Político; "dobles hombres", del Banquete, por ejemplo). Se reitera —y con razón— la relación con los pitagóricos, pero apenas se nos explica en qué consiste, etc.

En segundo lugar, hay cierta falta de claridad. El estilo de Tovar es casi conversacional —en algunos lugares del Sócrates *esto iba muy bien con el personaje tratado—. Y esto —en sí— es bueno. Pero a veces está —como toda conversación— tan lleno de alusiones y elusiones que —francamente— no se entienden (por ejemplo: dudo mucho que quien no haya leído el* Sócrates *del mismo autor entienda nada de los capítulos II y III). Por otra parte, cuando se habla —y, repito, se hace muy bien en hablar de ello— del "arcaísmo", del carácter "primitivo" del pensamiento platónico, ¿qué se quiere decir? A veces parece que se relaciona con las Altas Culturas del Próximo Oriente (Egipto, Mesopotamia); otras, que se va a cosas "indoeuropeas" —el "dorismo", la "sociedad de tres clases"—; otras, incluso a*

rasgos más antiguos —la costumbre de dar al nieto el nombre del abuelo—. Claro es que el pensamiento platónico contiene todo eso y mucho más, pero convendría aclararlo. En cambio, nos parece óptimo el que las posibles huellas indias se estimen no como un rasgo de "arcaísmo", sino —para su tiempo— de "modernidad", y, mejor aún, que se dejen en el aire las (a nuestro parecer totalmente legendarias) relaciones con el profetismo israelita. En la estimación de algunos problemas, como la actitud de Platón para con los cultos oficiales, aparece cierta indecisión (sin duda porque realmente la había en la obra platónica).

Lo mejor del libro, la sinceridad. Se presenta, por así decir, difusa en todas partes; pero respecto a algunos temas —"amor griego", carácter aún elemental, de muchos rasgos del "oficio" intelectual platónico, insuficiencia de su método lingüístico, etc.— resplandece particularmente. En algún momento se exponen estas cosas con verdadera gracia. Por ejemplo: "Hay en las obras de Platón descubrimientos tan elementales que si no fuera porque están en griego (lo cual los ha hecho parecer más sublimes) y porque hoy, cuando no respetamos tanto al griego por el hecho de serlo, los leemos con sentido histórico, habríamos de imprimir muchas páginas en letra pequeña, como portadoras de verdades para niños" (pág. 59).

Bien; después de esta nota —tan deslabazada, pero ¡ay! el estilo del libro comentado se ha reflejado aquí— ¿podemos emitir un "juicio de valor" sobre el libro como totalidad? ¿Podemos decir, se quiera o no, esto es lo que suele buscar el lector de recensiones si es "bueno" o "malo"?

Tales juicios sumarios suelen contener injusticias y aun estupideces. Tratemos de evitarlas:

Si se piensa en abstracto, dado el nivel general de nuestro país en la materia, ¿eran de esperar, o son de esperar, muchos libros buenos sobre un tema tan difícil?, habría que responder más o menos así: a pesar de la enorme mejora experimentada —en gran parte gracias al esfuerzo del propio Tovar— en estos últimos años, no eran de esperar, y éste es un buen libro. Si se piensa —en concreto—: Tovar, dada su preparación, obra anterior, etc. (sobre todo su magnífica Vida de Sócrates*), ¿podía y debía hacer un libro mejor que éste?, habría que contestar: sí, podía y debía, y este libro es inferior a lo que tendría que ser (a su "idea" diremos platonizando), por eso produce cierta decepción.*—Carlos Alonso del Real.

I

Gaspar Gómez de la Serna: *Viaje a las Castillas.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1957.

El lector regresa de un viaje. De un viaje a través de un libro de viajes por las Castillas. El lector ha acompañado al escritor viajero y se ha sentido ganado por su talante andariego e identificado en muchas de las impresiones, de las sensaciones que en el alma del autor han ido motivando ciudades, pueblos, nombres, paisajes a lo largo del recorrido por tierras del Alberche, de Cuenca, de Avila, de la Mancha, de la Rioja, de Soria. Cuando concluye el viaje, cuando cierra la última página, el lector descansa unos instantes para tomar fuerzas con las que, inmediatamente, vuelve a ponerse en camino. Ahora marcha con otra compañía: Machado, Unamuno y, sobre todo, Azorín. Al concluir la imaginativa experiencia viajera las imágenes de la andadura, de la lectura, se superponen. Se superponen y no siempre coinciden. ¿Ha hecho bien o mal el lector en repasar el viaje con otros guías? ¿Por qué le ha apetecido hacer la prueba de comparar el testimonio de Gaspar Gómez de la Serna con los dejados por los literatos del 98?

El recuerdo resulta inevitable: Castilla es el gran hallazgo de la generación del 98. Mas, de entonces a nuestros días, ¿es que no han cambiado sus pueblos, crecido sus ciudades, renovado los estímulos vitales de sus pobladores? ¿Qué diferencias hay entre la realidad humana y social de las Castillas de 1907 y de 1957? Con la curiosidad de conocer las respuestas de Gómez de la Serna a estas interrogantes, ha recorrido el lector las páginas de su libro. Y aun alguna pregunta más espoleaba su ánimo, ¿cuál sería la actitud del escritor frente a tema tan sugestivo como tratado? No cabe olvidar los muchos y sutiles vientos —belleza del paisaje, evocación histórica, resonancias literarias— que soplan sobre un espíritu cultivado cuando se enfrenta con Castilla, vientos que pueden hacerle olvidar que en ese escenario siguen viviendo hombres a los que quizá les tengan sin cuidado las ajenas emociones estéticas compatibles con la indiferencia hacia su pobre existencia.

No, no es este el caso de Gaspar Gómez de la Serna: su atenta mirada se posa por igual en el paisaje que cautiva y en la vida humana que allí discurre. No hay en su espíritu egoísmos retóricos, sino preocupación primera sobre los pobladores de tantos pueblos a desmano del avance técnico y cultural. En muchas de sus páginas resuena como voz de fondo la dolorida exclamación de Unamuno: "¿Qué silenciosa oración allá, en la cumbre, al pie del Almanzor, llenando la vista con la visión dantesca del anfiteatro rocoso?... Pero hubo que bajar, hubo que bajar a estos valles y llanuras en que viven los hombres en sus pueblos, alimentándose de sus miserias y, sobre todo, de su incurable ramplonería."

Porque existe en Gómez de la Serna esa preocupación por el hombre protagonista de la vida cotidiana, registra con alegría el estirón de tal pueblo o ciudad, la industria floreciente en tal comarca, la alegría de la danza en aquel lugar. Porque es sincero no oculta la dolorida queja por la zafiedad, el abandono, la ruina despreciada, que hayan podido salirle al paso. Frente a una España panegírica, tan al gusto de tantos, G. G. de la S. se alínea al lado de los que poseen un patriotismo crítico y analizador y aman a España porque no les gusta. Al lado de los que prefieren tensar el ánimo ante lo que queda por recorrer y no del de los que relajan el músculo con la satisfacción de lo andado. De ahí que puesto el lector a destacar unas páginas de este buen libro total, escogería sin vacilar las agrupadas bajo el título de "Meditación ante un pueblo sin nombre". Es un pueblecito como hay tantos, "no tiene sobre sí ni tanta historia como para que su nombre sea pregonado por la Fama ni tan poca que su existencia anónima y callada no deba estar presente cada hora en el afán general de las Españas". Este pueblo, sencillo hasta la pobreza, está "invitándonos a que midamos con la medida de sus callejas polvorientas, de sus adobes familiares y de sus cosechas parvas, el ámbito exacto y verdadero de la vida material española". Quizás, piensa el lector, no de toda la vida material española, dada la diversidad del país y los contrastes entre los niveles de unas y otras regiones, sino —¡y ya es bastante!— de extensas comarcas, de cientos de pueblos, de millares de hombres aún alejados de formas de vida con dignidad y altura humanas.

Lo más importante de este libro de viajes, o así lo cree el lector, es lo que

encierra de invitación cordial y urgente a un mejor conocimiento de nuestra tierra, como realidad que sustenta a la existencia española. Una tierra próxima, inmediata y, sin embargo, distante para todos aquellos que viven ajenos y satisfechos en este Madrid que le gustaba mucho a un malintencionado periodista francés "porque es la ciudad más próxima a España".—ANTONIO LAGO CARBALLO.

2

GERMÁN ARCINIEGAS: *Amerigo y el Nuevo Mundo*. Edit. Hermes, Méjico, 1.ª ed., 1955; 2.ª ed., 1957.

El notable escritor colombiano Germán Arciniegas toma en esta obra, que ha merecido justamente dos ediciones en brevísimo tiempo, la defensa de Amerigo Vespucci, frente a la larga corriente peyorativa que lo motejaba de envidioso de Colón y usurpador de su gloria. El primero en lanzar esta acusación fué el P. Las Casas, por lo que el autor la califica donosamente de "la segunda leyenda negra del P. Las Casas". Frente a ella hay también, desde el siglo XVIII, una tendencia reivindicatoria, sostenida por hombres eminentes, cuya lista nos da Arciniegas en la Introducción (página 14): yo voy a destacar solamente, por más conocido entre nosotros, y ejemplar, al gran Alejandro de Humboldt. La importancia de la labor descubridora de Amerigo, y su papel organizador como Piloto Mayor en Sevilla, fueron tan grandes que bien merece haber dado su nombre a América. Quizá el autor, llevado de su entusiasmo, se excede un poco al decir que la expresión "Mundus Novus" con que Amerigo bautizó al continente recién descubierto —frente a la tozudez medieval de Colón, que seguía viendo allí el Asia, las Indias— implica la primera declaración de independencia americana. Arciniegas demuestra sobradamente la calidad humana de Amerigo, pero no que tuviese una visión profética tan grande. Fué un hombre de su tiempo, de su tiempo creador; eso es todo. Si Colón pensó en hacer esclavos a los indios, lo mismo que los Reyes en un principio, exactamente igual pensó Amerigo; sólo que más cauto que Colón, para no arruinar su negocio ante las sutilezas teológicas, dijo haberlos ganado en combate. (Los teólogos de la época admitían reducir a esclavitud sólo a los enemigos.) La sospecha de que lo del combate —primer viaje de Amerigo— pudo ser invención de éste es de Arciniegas (pág. 201). Así no tendrían él y sus compañeros dificultades en la venta de los esclavos.

Amerigo nació en Florencia. Pasó sus primeros años en su ciudad natal, en esa Florencia del siglo XV, en la que se estaba iniciando el Renacimiento. Es un fenómeno de concentración de valores, una irrupción de vida nueva, que imprime un fuerte sello en la historia posterior de la humanidad. Comienza a nacer Europa, en pos de la burguesía, de los lazos comerciales, en los que los florentinos fueron adelantados. Arciniegas tiene una frase feliz para explicar el acontecimiento: dice que Europa era un archipiélago, y comenzó a ser un continente.

Arciniegas dedica varios capítulos a describirnos qué era esa Florencia esplendorosa. No tienen desperdicio. Asistimos a una de las aventuras humanas más grandiosas. Espléndida Italia, madre de Europa. Una cosa me interesa destacar, y es que el maravilloso arte del Renacimiento florentino nació en los talleres, entre curtidores, notarios y comerciantes, a diferencia del gran arte español posterior (Velázquez), que es arte cortesano; pero sin Italia no habría podido existir. (El Greco es tema aparte.) Esto ya lo saben todos los críticos, pero no está de más insistir. Arciniegas evoca complacido este origen artesano del arte florentino. Veamos la historia de Botticelli: "Mariano Filipepi tenía, como es natural, ocho hijos. El menor se llamaba Alessandro, pero le decían Sandro. Ya de grande acabó por dejar también el apellido, y le llamaron Botticelli, aludiendo a Giovanni Filipepi, a quien decían el Boticello porque era muy bebedor y parecía una botija. Filipepi sacaba a Sandro de la casa del curtidor y le llevaba a trabajar a otro sitio de la ciudad. La gente acabó por decir Sandro el del Boticello, es decir: Sandro Botticelli" (pág. 19). Estos comerciantes —los Medici, los Vespucci, todos los florentinos— eran amantes de la belleza. Rendían culto a la belleza femenina, la de Eleanora de Aragón, Albiera degli Albizzi, Simonetta Vespucci o Lucrezia Donati. Y la llevaban al verso —Pulci, Poliziano— y al cuadro. Comentando el retrato de Simonetta, atribuído a Piero de Cosino y a Pollaiuolo, que ahora se conserva en el palacio de Chantilly, Arciniegas escribe: "Para Semiramide, como para Amerigo

o para Lorenzo el Popolano, esta Simonetta de los pechos desnudos no era sino la imagen total de la belleza que no tenían por qué velar ninguno de los tres, rendidos al recuerdo de su triunfo deslumbrante. En casi toda la obra de Botticelli aparece la bella totalmente desnuda" (pág. 109). También esto faltó en el arte español, ahormado por siglos en un penoso rigorismo. Para que el desnudo entrase en la pintura española, comentaba Benjamín Jarnés en una ocasión, hizo falta la mano ruda de un pintor aragonés. "Antes, Velázquez había mostrado una espalda." Hace poco, un crítico francés, comentando las *Majas* de Goya, decía (en *Temps Modernes)* qué maravilloso hubiese sido el arte español si no hubiese sido español. Esto es insostenible, y esta hispanofobia totalmente intolerable. Habría que decir más bien, como lección para el futuro, si el arte español no hubiese padecido las restricciones históricas que sufrió España.

Pero en Florencia había también una tradición científica. Arciniegas destaca la importancia de Toscanelli y las ideas acerca del cuarto continente en el descubrimento de América. De estas ideas se embebió profundamente Amerigo Vespucci, gracias a su tío Giorgio Antonio, humanista sabio y piadoso, antiguo discípulo de Filipo de Ser Ugolini Pieruzzi, íntimo de Toscanelli. Giorgio Antonio sería más tarde el salvador de la gran biblioteca de Lorenzo el Magnífico de las iras de Savonarola.

Amerigo no fué a la Universidad. Esta se hallaba situada en Pisa, y no en Florencia, por prudencia del Magnífico. Además de Giorgio Antonio intervino decisivamente en su educación su otro tío, Guido Antonio, más mundano, quien le introdujo en la diplomacia y en los viajes. Con él —un Machiavelli en ciernes— estuvo Amerigo en Bolonia, Milán y París, con motivo de la conjura de los Pazzi, que costó la vida a Giuliano de Medici, hermano del Magnífico y enamorado de Simonetta.

Mas a poco, por una relación familiar, Amerigo pasa a servir a la otra rama de los Medici, la de Lorenzo de Pier Francesco, *detto* el Popolano. Y en 1489, en una misión comercial, vino Amerigo a Sevilla. Este viaje iba a cambiar el curso de su vida.

En 1492 Colón cruza el Atlántico, descubriendo las Indias, todavía no el Nuevo Mundo. Arciniegas, llevado por su entusiasmo italiano, llega a escribir: "El descubrimiento fué, en parte, un negocio italiano" (pág. 156). Y luego pasa a hablarnos de los banqueros genoveses y florentinos que aportaron el dinero. Menciona a Santángel como ligado a los genoveses. No seré yo quien regatee cariño y admiración hacia Italia, pero me parece que en este caso Arciniegas ha huído de un nacionalismo para caer en otro. Arciniegas no destaca lo suficiente la enorme importancia de la escuela de cartógrafos mallorquines, aunque dice que el primer mapa comprado por Amerigo era mallorquín. Tampoco la fe y el espíritu de los hermanos Pinzón en la empresa descubridora. Ni el papel de aliento hacia Colón de los frailes de la Rábida. Presentar el descubrimiento de América como logro aislado de España o de Colón es antihistórico, porque en 1492 confluyen todas las tradiciones científicas y aventureras de Europa —de Italia, Portugal y España—. Pero presentar a ésta en un segundo término, sólo el enunciarlo resulta paradójico.

Encontramos, pues, a Amerigo en Sevilla, desde el primer momento ligado a los descubrimientos. La presencia de florentinos y genoveses en Sevilla, anterior a 1492, se debe en buena parte al descubrimiento de las minas de oro de Guinea, según dice Arciniegas. En el Nuevo Mundo se buscarían también principalmente minas de Guinea.. Pero Amerigo fué uno de los pocos participantes en la gran aventura que no tuvo la pasión del oro. Tomó parte en varios viajes al nuevo continente, siempre con el afán científico de descubrir, que relató en varias cartas, muy pronto famosas. El primer viaje lo hizo por encargo de Fernando el Católico, rey prudente, que quería cerciorarse de lo que decía Colón; escogió precisamente a Amerigo por conocer su competencia, y para no aparecer como desleal al Almirante, ya que éste y Amerigo eran amigos. Arciniegas defiende esta lealtad de Amerigo hacia Colón, pero funda su amistad en el hecho de que los dos eran italianos, olvidándose de que la italianidad de Colón no ha podido ser demostrada todavía, aunque sea lo más probable.

Amerigo estuvo también al servicio de Portugal. Las dos cortes ibéricas eran rivales, pero existía una amistad basada en los matrimonios regios —la búsqueda de la unidad—, y de hecho portugueses descubrieron para España y españoles para Portugal. Esto no excluía los celos descubridores, ni tampoco un muy curioso sistema de espionaje mutuo,

que debería ser objeto de un estudio particular.

Al relatar su viaje al servicio de Portugal Amerigo se contradice. En la carta dirigida a Pier Francesco de Medici, navegaron hacia el Oeste; pero en la enviada al gonfaloniero de Florencia, y en otra que poseemos incompleta, al llegar a los 32° viraron hacia el Este. ¿A qué se debe este cambio? "Amerigo estaba escribiendo desde Lisboa. Jugaban ya los factores políticos que hacía que los cartógrafos portugueses trataran de desviar las costas hacia el Este para ponerlas dentro de la jurisdicción portuguesa, como los castellanos hacían lo propio para mejorar las pretensiones de sus reyes. Los juramentos de los pilotos ya no eran inofensivos, ni lo eran sus relatos; con ellos se podía alargar o acortar las conquistas" (págs. 253-54). Aquí tenemos el origen de una de nuestras más graves aberraciones históricas, no bien esclarecida todavía. Me refiero a la enemiga estatal al progreso de la Geografía, en su más amplio sentido. Por lo que se refiere a la Península, Carlos I, por Real Cédula de 13 de junio de 1523 (1), prohibe la obra *Cosmografía de España*, que estaba redactando D. Hernando Colón. Y todavía, a finales del siglo XVIII, se prohibe el mapa de España, de Labaña, mejorado por don Tomás Fermín de Lezaun, lo que motiva una vigorosa protesta del geógrafo doceañista D. Isidoro de Antillón. Esto sin contar la sumisión de la Geografía, en general, y de la Astronomía, en particular, al pensamiento teológico y bíblico, fenómeno muy bien estudiado por don José Gavira en sus *Aportaciones para la Geografía española del siglo XVIII*, Blass, S. A., 1932. Pero en relación con América, el tema adquiere inusitada gravedad. Es una faceta más del aislamiento americano, de que se duelen los criollos de la colonia, una de las causas que concurren más tarde en el gran estallido de la Independencia. En la *Vida y escritos de D. Félix de Azara*, que antecede a los *Viajes por la América meridional* de este último (edición de Espasa-Calpe, Madrid, 1941), hay abundantes datos sobre este ostracismo de la Geografía en América. Pues bien, esta política absurda, y dañosa tanto para América como para España, tiene su origen en los primeros descubrimientos, y la podemos ver nacer simbólicamente en el Tratado de Tordesillas, que modifica el Acta de Demarcación de Alejandro VI. Entonces tenía una justificación: se trataba de crear un Imperio para Portugal y otro para Castilla, y todas las ocultaciones —como esta de Amerigo, referida por Arciniegas— obedecían a este logro. Pero dos siglos después, dejando aparte problemas de fronteras, los respectivos imperios están ya sólidamente establecidos, y la perduración de esta política se debe sólo a conservadurismo, o anquilosamiento. Acaso también entraba en esto el miedo a los piratas —el imperio español vivió siempre bajo la amenaza de la piratería— y a las demás potencias, que podían disputarnos la posesión de América. Política de avestruz, que de todas maneras lleva a la pérdida de lo que se quería conservar. Fuere como fuere, este es uno de los puntos más tristes de la colonización española de América —muy relacionado, por otra parte, con la enorme restricción colonial a la autoexpresión americana.

Vuelto a Sevilla Amerigo, ya ciudadano de Castilla, es nombrado por Fernando el Católico Piloto Mayor (1508), cargo inexistente hasta la fecha en Castilla, creado siguiendo el ejemplo de Portugal. Poco después el Cardenal Cisneros le consulta sobre cómo debe hacerse el comercio con América. Amerigo recomienda "cierta libertad" (pág. 317). Carlos V organizó las cosas en monopolio, originando así, sin darse cuenta, la rápida ruina de España. Amerigo murió en Sevilla el 22 de febrero de 1512. "La verdadera herencia de Amerigo fué su escuela. Su universidad de pilotos. Los más expertos navegantes de España pasaron por allí, y de allí salieron las nuevas generaciones marineras" (página 320), que ésta era la misión del Piloto Mayor.

Arciniegas dedica un capítulo a *El nombre "América"*, dado en 1507 por los miembros del Gymnasium Vosagense, en el monasterio de Saint Dié, Lorena. Los nombres de estos académicos entusiastas de los Vosgos son Vautrim Lud, Nicolás Lud, Jean Basin, Mathias Ringmann y Martín Waldsemüller, quienes ese año imprimieron una obra titulada *Cosmographie Introductio*, donde daban el nombre de Amerigo al Nuevo

(1) Publicada por Serrano y Sanz en su Introducción a la *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*, escrita por su hijo don Hernando. Madrid, 1932, Colección de libros raros o curiosos que tratan de América.

Mundo. Todos ellos participaron en el bautizo. ¿A quién atribuir la prioridad? La crítica moderna no ha logrado esclarecer este punto. Waldsemüller fué autor del mapa que acompañaba al texto; pero muerto Ringmann, poeta de Saint Dié, quitó el nombre América de las ediciones posteriores.

El capítulo final del libro está dedicado a la disputa en torno a Vespucci (2). Gracias a Germán Arciniegas contamos ahora con una espléndida biografía de este gran florentino-castellano. El libro está muy bien impreso y lleva unos grabados sumamente interesantes.—Alberto Gil Novales.

3

Romano Guardini: *Liberté, grace et destinée,* traduit de l'allemand par Jeanne Ancelet-Hustache. Editions du Seuil. París, 1957. 243 págs.

En el prólogo de este libro, lleno de sugestivos y, sobre todo, de nobles propósitos de esclarecimiento de la realidad, afirma Guardini expresamente que *Libertad, Gracia, Destino,* lo mismo que todas sus obras, no puede considerarse más que como un intento. Postura honrada, donde la honestidad intelectual no es sino una consecuencia de la lucidez. Cada hombre, por amplio que sea su saber y por muy viva que sea la tensión con que "sufre" el alerta permanente hacia la verdad, que es la carga y la gloria del pensador, no puede conseguir otra cosa que iluminar un sector del mundo de los seres y las ideas.

Lo que varía de un escritor a otro, aparte los quilates de su autenticidad, de la que procede, en última instancia, el atractivo radical que despierte su obra, es, por un lado, la amplitud del horizonte que abarque su mirada y, por otro, la penetración con que analice la parcela de misterio que se propone esclarecer.

Frente a la obligada limitación del "especialista", ceñido a la problemática que plantea un sector de la realidad, analizada microscópicamente, el filósofo y el teólogo tienen que habérselas casi siempre con anchos lienzos mentales, vistos según una macroscopia que prescinde de los detalles para captar el sentido de las grandes relaciones que vinculan entre sí a los más alejados campos del conocimiento. Si, por añadidura, a este enfoque se une una fuerte propensión al poligrafismo, como en el caso de Guardini, es natural que las perspectivas se distiendan hasta confines poco frecuentados y el cuadro ofrezca una rica multiplicidad de planos y de matices.

Guardini tiene el raro don de ser brillante y claro sin ser superficial, y ser profundo, con una profundidad vedada muchas veces al lenguaje esotérico de los hierofantes de la "cultura", poniendo en cuanto toca un dulce halo de sugestión artística. Y no porque se proponga "encantar" al lector —esfuerzo tantas veces agotador y falso por parte de muchos ensayistas horros de "materia"—, sino porque domina las cuestiones, y, como él dice en este libro, dando a la palabra una generalidad que nos place, "el verdadero dominio tiene sus raíces en la naturaleza de las cosas". Sin duda, por conocerla y acomodarse a ella para "explicarla" es por lo que Guardini funde en su pensamiento verdad y belleza, ya que esta última no es sino "el esplendor de lo verdadero".

Otros pensadores católicos le igualan y acaso le superan en saber teológico; pero, en nuestra opinión, ninguno se le acerca en voluntad y capacidad de síntesis y todos quedan tras él en este toque de ala que le hace intuir honduras y —buzo que sale del fondo del mar con perlas en la mano— decirlas hermosamente.

El propósito de este libro es tan ambicioso como digno de atención. Se trata en él de adquirir una visión de conjunto de la existencia cristiana. Esta visión y, lo que importa más, esta vivencia de conjunto, existía en los primeros siglos del Cristianismo y presidió los esfuerzos de San Agustín y Santo Tomás. "Luego comienza la separación: se distingue la filosofía de la teología, la ciencia empírica de la filosofía, reglas de acción y conocimiento del ser. Este esfuerzo es justificado y ha producido abundantes y preciosos frutos; pero es peligroso también porque acentúa y confirma la disgregación espiritual del hombre de los tiempos modernos."

Guardini intenta devolver la unidad a la concepción del mundo y a la misma vida del hombre de hoy, a partir de los problemas decisivos que plantea la li-

(2) Es curioso señalar que en un libro de juventud, valioso por varios conceptos, *El estudiante de la mesa redonda,* Arciniegas seguía de buena fe la corriente calumniadora de Amerigo. Varias veces lo califica allí de "embustero".

bertad y, en conexión con ella, el papel de la gracia y el sentido providencial del destino.

En nuestro sentir, ningún libro del gran teólogo alemán, con ser todos importantes, cala en la entraña de los problemas que inquietan al hombre de hoy con la profundidad y originalidad que éste, partiendo de la necesidad de reunificar los dominios de la religión y la cultura, escindidos a partir del Renacimiento, porque entonces comenzó a imperar en el campo intelectual una visión filosófica de raíz pagana, obstinada en ahondar cada día el abismo entre la fe y la vida intelectual.

Cuando Guardini, tanto en este libro como en *El fin de los tiempos modernos,* cierra contra la cultura postrenacentista (parcelada en ciencias, cada una de las cuales se consideraba como un "reino en sí mismo", con pretensiones a una autonomía sólo posible cuando se vivía y se divulgaba un saber secularizado), intentando buscar la raíz oculta que unifica todos los territorios del conocimiento; cuando analiza la "situación" histórica y mental del hombre posterior a la primera guerra mundial con referencia al liberalismo, y asegura que se ha producido un giro radical, frecuentemente desaparecido, en virtud del cual no considera ya la libertad individual y sus relaciones con el Estado a la manera "moderna", es probable que exagere al decir que "se ha producido un cambio en el hombre mismo"; pero es indiscutible que ha apresado una verdad esencial, cuya ignorancia conduce a no pocos malentendidos entre los liberales impenitentes y aquellos hombres que han rebasado las fronteras de la Modernidad y están viviendo ya en una nueva época. No se trata, es claro, de un cambio de "naturaleza", como podrían indicar las palabras de Guardini, pero sí de un cambio de "actitud", de posición, de situación y perspectiva, lo que en el orden del acontecer histórico es casi un sinónimo suyo.

Es muy probable que esta afirmación proceda de su experiencia en el orbe nazi, contra el que luchó con un ardor rayano en heroísmo. Sea como fuere, es exacto que "lo que antes se llamaba *personalidad,* originalidad del carácter y de la forma dada a la vida, no es ya la norma universalmente reconocida para una existencia de alto valor, de la misma manera que, en comparación, por ejemplo, con la época que ha precedido e inmediatamente seguido a la primera guerra mundial, existen ahora muchas menos formas de vida e individuos originales. El tipo y el esquema se imponen también en la existencia del individuo; así, la iniciativa individual pierde su sentido convincente. Las colectividades toman una significación no sólo mayor, sino determinante. Tal es la situación de que hay que partir."

Después de este enfoque psicológico del problema de la libertad explica el contenido del acto libre. Con él adviene siempre un comienzo, cuyas consecuencias se prolongan hasta el fin de la historia. Pero no se da nunca en el hombre una "libertad natural": mejor dicho, "la existencia del hombre no es "naturaleza", ni lo ha sido nunca; es histórica, es decir, determinada por el espíritu y la persona". O lo que es igual, por la libertad. Pero esta libertad no puede considerarse como absoluta; es la libertad de la "criatura", que solamente reconociéndose tal y sometida a Dios encaja en su sitio ontológico y comienza en verdad a ser libre.

Respecto de la gracia, el autor procede de igual manera. Analiza primeramente lo que podríamos llamar "formas naturales o primicias de la gracia" en la vida corriente. Sus análisis del "acto de gracia", del que ejerce la autoridad, del creador en el momento de la inspiración, del que acomete una empresa y es premiado con el éxito, de la vivencia de los más altos valores, que se nos da de un modo gratuito y por ello producen en nosotros el asombro y la gratitud, son de una finura sorprendente. Después expone las relaciones de la gracia cristiana con las primicias de la gracia y con el mundo de la cultura. Teniendo en cuenta las relaciones existentes entre gracia, naturaleza y cultura, se pregunta: ¿Es posible una cultura cristiana? Y contesta: "Es posible, puesto que ha existido." Falla así un litigio que desvela a no pocos teólogos y filósofos y sobre el cual es difícil el acuerdo, pensando en la distinción entre los dos órdenes: el natural y el sobrenatural.

Para Guardini la Edad Media tuvo una "cultura cristiana" que declinó cuando el Renacimiento, convirtiendo a la personalidad individual en un ídolo, hizo intervenir en la creación cultural un elemento demoníaco que le llevó a deificar la "cultura". Deificación, añadimos nosotros, que sobrevive en muchos intelectuales, dispuestos a convertirla en un "absoluto". Este elemento demoníaco ha pasado luego a la idea de "trabajo", vi-

vida como frenesí y tragedia que "justifica" en un mundo ya secularizado.

El mismo itinerario sigue para hablar del destino. Comienza describiendo cómo vive el hombre, en la experiencia inmediata, este fenómeno complicado y oscuro. La necesidad, el hecho y el azar son analizados agudamente, para pasar después a las concreciones religiosas del destino a través de la historia, en las concepciones griega e islámica, principalmente. Por último, estudia con detenimiento la Providencia divina y el Juicio final, como realidades que la Revelación nos muestra frente al concepto pagano del destino.

En todas las páginas de la obra, la riqueza de las ideas, la novedad de las conexiones y la belleza formal constituyen un conjunto cautivador, una especie de fiesta intelectual, no obstante la gravedad de las cuestiones que aborda. Es la fiesta que la verdad ofrece siempre a sus devotos, cuando la pone ante nuestra mirada una mentalidad tan poderosa y original como la de Romano Guardini.

Las últimas páginas apuntan a la tierra decisiva en que se apartan los caminos de la fe religiosa y de la razón ensoberbecida. Es el problema de la actitud profana y la actitud cristiana ante el mundo y ante la vida, que no se apoya en razonamientos dialécticos ni en tipo alguno de especulación. Es una cuestión de aceptación o rechazo de la condición de criatura, con su poder y su dignidad, es cierto; pero también con su indigencia, su vulnerabilidad, su desvalimiento.—ADOLFO MAILLO.

4

Eduard Spranger. Bildnis eines geisligen Menschen unserer Zeit (Eduardo Spranger. Retrato de un intelectual de nuestro tiempo). Homenaje de amigos y colegas con ocasión del 75 aniversario de su nacimiento. Publicado por Hans Wenke. Verlag Quelle & Meyer. Heildelberg, 1957. 612 págs.

El 75 aniversario del nacimiento de Eduard Spranger, celebrado recientemente, constituyó un acontecimiento para el conjunto de la vida intelectual alemana, cuya sociedad y círculos profesionales saben usar con justicia de la memoria para no incurrir sensiblemente en olvidos de los que el tópico llama "imperdonables". En España, la coyuntura de un aniversario semejante, referido a don Gregorio Marañón, o a don Ramón Menéndez Pidal, o a Azorín, suele pasar a través de un celoso olvido del mundo cultural. Pero en Heidelberg, y en todos los grandes centros universitarios alemanes, la fecha del 75 aniversario de Spranger ha conmovido a muchas personalidades intelectuales hasta cuajar en un homenaje cristalizado en la materia idónea de un libro de ensayos sobre el gran filósofo y educador germano, a cuya redacción han contribuído no sólo los pedagogos, esto es, el gremio de la pedagogía, a cuyo ámbito estaba adscrito "oficialmente" Spranger.

Porque apenas cabe abarcar mejor la importancia de Spranger que si, en relación con su vida y obra, se le confiere el título de *Preceptor Germaniae* del siglo XX. Este título honorífico que ya dice mucho de por sí, pertenece, sin embargo, a un largo pretérito. Porque Spranger nunca intentó formar a su país con productos típicamente escolares o docentes. El magisterio de este educador excepcional no tiene aplicación inmediata en la escuela o en el Instituto o en la Universidad; antes bien, la acción pedagógica de Spranger consiste propiamente en el arte de formular, en determinadas circunstancias temporales, un contenido vivencial de experiencias de su propio pueblo y despertar en él una conciencia universal, de tal modo que a su través se opere un estímulo sobre la nación. De Spranger irradia permanentemente una energía centralizadora, vinculante y al mismo tiempo vinculada, y esta energía se hace patente de forma admirable en el presente documento homenaje en el que colaboran, desde muy diversos ángulos de interpretación de una obra, hasta 77 amigos, colaboradores y colegas del filósofo. En esta obra ha participado Hans Wenke no sólo como "editor", en el sentido usual de la palabra, sino como un "Regisseur" capaz de mantener a 77 autores diferentes, y con diferencias profesionales y de experiencia vital con Spranger muy acusadas, dentro de un plan arquitectónico perfectamente estudiado, que habría de conducir premeditadamente a una interpretación directa y personal de la vida y obra del homenajeado. El punto de partida y el término de casi todos los trabajos aportados son entrevistas o encuentros con Spranger. W. penetra en el carisma de estos contactos humanos: "Los encuentros tienen el carácter de lo momentáneo y simultáneamente el carácter de lo total" (pág. 476). El ser humano y

la obra del intelectual se reflejan de un modo unitario en las descripciones, frecuentemente maestras, de los trabajos reunidos. Spranger tomó siempre muy serio sus entrevistas con amigos, estudiantes, colegas y colaboradores, y el lector encontrará aquí suficiente pretexto para admirarse de la energía intelectual y anímica y del tacto social que despliega el viejo pensador en sus "coloquios" con el prójimo.

Ha dejado de ser ya obvio que el hombre y su obra se encuentren en la unidad, incluso operando en el campo de la ciencia. La autenticidad de esta unidad tangible en Spranger se acerca casi a las fronteras de lo inefable, y ha de explicarse partiendo de una inquebrantable energía de hombre de fe. La grandeza y la tragedia de la vida sprangeriana se han caracterizado simultáneamente por el hecho de que este hombre, en cuya existencia el Estado ejerció su poder dominador, ha tenido que experimentar en su propio ser la limitación de autenticidad, impuesta por determinadas y concretas formas estatales, tanto antes como después de 1945.

Con frecuencia se ha definido a Spranger como "típico pedagogo alemán", porque a través de su ejemplo pudo formularse una y otra vez el destino del pueblo alemán; pero la afirmación de que en la vida y obra de este filósofo opere en última instancia una humanidad sobresaliente al estilo de Humboldt, es registrada por los diversos autores del libro-homenaje, y en particular por los japoneses, quienes contribuyeron a hacer comprensible la cultura del homenajeado, precisamente en la época del totalitarismo nipón entonces vigente.

Dada la extensión de este comentario, es materialmente imposible proceder a un análisis particular de cada uno de los trabajos publicados. La presente obra (bellamente editada y valorada por el prestigio editorial de la Verlag Quelle & Meyer) no pretende conquistar nuevas cimas científicas, sino la presentación de un panorama, soleado y umbrío, de varios decenios de historia cultural alemana: el orbe espiritual del "altes Berlin" (el viejo Berlín) de los años 1900 a 1945, desde el "Grauer Kloster" o Convento gris, hasta la Freie Universitä (Universidad Autónoma berlinesa); la transformación de las ciencias fertilizadas por Spranger; las fuerzas operantes sobre el campo mundial de las culturas, y especialmente sobre las de Alemania y el Extremo Oriente; la historia de la reforma de la Pedagogía alemana de los últimos decenios, y, por último, las "directrices del intelectual" Spranger, quien, tras 1945, hubo de construirse una nueva patria en Tubinga, encontrando allí, como "su" propio mundo, el mundo de Hegel, de Schelling y de Hölderlin.

Este libro de homenaje podría calificarse de atractivo solamente por la contribución de nombres importantes que ofrece: de Theodor Heuss y Werner Jaeger a Reinhold Schneider y Helmut Thielicke. Pero la obra no despierta su merecido interés por causa de estos nombres, sino por su carga y testimonio de humanidad. Toda la obra está inspirada por el llamado "pathos de la distancia" y por aquello que Goethe llamaba "gesellige Kultur" o "cultura para lo social". Ya las solas cadencias de anécdotas, las observaciones brillantes y los comentarios agudos hacen más sugestiva la lectura. Pero el interés sube a su cumbre al comprobar cómo los grandes sabios pueden convertirse en ocasionales y oportunos narradores y ensayistas.

Pero, ¿no será que hemos perdido ya para siempre mucho de este mundo existencial de Spranger, colocando este gran homenaje en el camino necrológico que lleva al mundo del "Humanismo berlinés"? Y, sin embargo, lo cierto es que tras la muerte de los humanismos queda, no obstante, el ethos de una humanidad auténtica tal y como Spranger ha transmitido fraternalmente y que ahora le es devuelta, enriquecida, por estos mismos amigos a los que enriqueció.—ENRIQUE CASAMAYOR.

5

THOMAS MERTON: *El signo de Jonás.* Editorial "Exito", S. A. Barcelona, 1957. 316 págs.

"El signo que Jesús prometió a la generación que no le comprendía fué *el signo de Jonás el profeta,* esto es, el signo de su propia resurrección. La vida de todo monje, de todo sacerdote, de todo cristiano, está marcada con el signo de Jonás, porque todos vivimos por el poder de la resurrección de Cristo. Pero yo entiendo que mi propia vida está especialmente sellada con ese gran signo que el bautismo, la profesión monástica y la ordenación sacerdotal han tra-

zado a fuego en las raíces de mi ser, porque, como Jonás, he venido a encontrarme viajando hacia mi destino dentro del vientre de una paradoja." Con estas palabras, que abren e informan todo el contenido del espléndido libro de Merton, quedan ya de relieve, en virtud de ese mismo e ininterrumpido poderío informador, el interés, la hondura y la belleza de este volumen, tan pulcramente editado por "Exito", en la excelente versión castellana de Julio Fernández-Yáñez.

Desde las renuncias gananciales y los habitados silencios de la Trapa, en ese arduo vecindaje a Dios, Thomas Merton renueva con *El signo de Jonás* las virtudes del escritor y el hombre que ya conmovió a todo el mundo de los libros con *La montaña de los siete círculos* y, posteriormente, con *Semillas de contemplación* y *Las aguas de Siloé*. Monje antes que escritor, siendo un escritor tan grande, corrió hasta aquí la anécdota, no citada por los editores, de que sólo repetidamente obligado a ello por sus superiores religiosos dió Merton a las prensas el manuscrito de *El signo de Jonás*. Desde una actitud y un criterio muy distantes de los puros y especiales criterios y actitudes trapenses, no nos cabe más que celebrar, como hombres, la incorporación al caudal de la literatura contemporánea de este libro de altísimo valor moral y estético, cuya vinculación, limpia y fuerte, a lo más vivo de la conciencia universal actual constituye quizá el punto decisivo de su relevante importancia.

Abarca *El signo de Jonás* un largo período de trabajo —seis años— del trapense norteamericano, ya que su gestación es realmente anterior a la de *La montaña de los siete círculos;* se trata de un diario monacal, enriquecido con todos los afinamientos del artista, toda la gravidez del pensador y toda la experiencia espiritual del religioso que confluyen en Merton. "La tonta y exasperante necesidad de entregarme a cualquier belleza me roe el corazón" (página 209). "Si estuviera más imbuído de la Regla de San Benito sería mejor escritor. Si me hallase más absorto de la presencia de Dios sería, sí, mejor escritor y escribiría menos" (págs. 209-210). Siente T. M. la tristeza primera y última de escribir: aquella de no poder rozar las cosas sin que este rozamiento no suponga, en el fondo, un apartamiento de ellas y del *ser-en-sí* del escritor. Tristeza muy agudizada, en este caso, por el alto y candente clima de la vida contemplativa religiosa. "No es muy grato vivir la existencia del espíritu con la preparación espiritual de un artista."

Genéricamente considerado, *El signo de Jonás* es novela, es ensayo, es poesía, es crítica de arte y es "moderna mística escrita". Las determinantes novelescas vienen dadas por el sentido del tiempo —tan peculiar, tan fijo y concreto en T. M.— y por las descripciones ambientales de la vida de la comunidad en un paisaje de Kentucky, junto al que, sintiendo al cielo cerca, probando a diario su rigor y sus dones, doscientos monjes aman, oran, trabajan y mueren. A su vez, la calidad de ensayo de *El signo de Jonás* proviene de la cargazón intelectual del autor y de sus meditaciones estético-vitales de años, transportadas diariamente al libro, mientras que su filiación poética, tan natural en una obra de estas características, parece más tangible aún al considerar, aparte de su propio y lógico desplazamiento de poesía, la circunstancia de los orígenes literarios de T. M., quien, antes que nada, fué escritor de poemas. Las frecuentes alusiones y juicios acerca del arte y la literatura, con referencia a un Picasso, a un San Juan de la Cruz, a un Eliot, a un Kafka, a un Rilke, dan la pauta del carácter crítico de que también disfruta *El signo de Jonás,* carácter respaldado por la fundamental —y muchas veces autoaborrecida— constitución artística de su autor, y, en fin, el baño místico en que todo en el volumen se mueve le confiere a éste, particularmente, el resultado de *moderna* (y eterna) *mística escrita* a que aludíamos. Nada logra su aspecto, su perfil en él, que no sea por medio de su relación con Dios.

Plano importantísimo de *El signo de Jonás,* que emparenta en cierto modo a su autor con Albert Camus o Martín Heidegger, es su desolada angustia, su irrestañable herida respecto del destino del hombre, y del que precisamente *El signo de Jonás,* la verdad espiritual diversamente existente en todos y cada uno de nosotros, es para Merton la justificación y la solución únicas.

Cabe celebrar, con Editorial Exito, la segunda aparición en España de una obra de tan estremecedora, tremenda, esperanzada actualidad. — FERNANDO QUIÑONES.

6

Germán Lorente: *No esperes la noche* (Premio "Blas Galende" de novela corta). Prólogo de Tomás Salvador. Ediciones Rumbos, Col. "El doncel". Barcelona.

Estamos ante una novela de trama endeble, poco original. Un diplomático cae en las redes de Eleonora Risso, cantante de cabaret y vampiresa con todas las agravantes, esposa (esto se reserva hasta el final) del dueño del cabaret, que a su vez es jefe de una banda de contrabandistas. Importa inmiscuir al diplomático —hombre joven, hastiado, que arrastra un virus existencial afectado, sin gran consistencia filosófica, a lo romántico— en el tráfico de estupefacientes. Otra muchacha, Luisa, hija de ricos, casta, representa el amor puro, sincero. El diplomático lucha entre estos dos polos. La cantante lo fascina con su sensualidad; Luisa ejerce función sedante y regeneradora. Al final, el inspector Fierro, que fuma en cachimba, da una batida aparatosa y hace polvo la banda, no sin que antes un miembro de la misma haga "ladrar su pistola" y "un crudo balazo taladre la sedosa piel de Eleonora", que muere (no ha mucho quiso matarla también el propio marido) por supuesto delito de traición. He aquí lo argumental. En cuanto a técnica, *No esperes la noche* es novela de corte moderno, flotando, por encima de consideraciones críticas, una sensación de aturdimiento, que logra Lorente a base de un vocabulario rebuscado, acumulativo y jadeante. El autor va tras la tensión, el impacto, el nervio, y todo en su obra carece de mesura. A todo intenta insuflarle un carácter grandioso, tremendo, horrible, deslumbrador y caótico. La adjetivación fatiga con frecuencia. Para referirse a un sudor frío dice de golpe: "... el sudor que perla sus sienes se torna gélido, helado, glacial". Cuando Germán Lorente abandona algún concepto es después de haberlo sometido seriamente al bisturí de su repertorio y acaso de contradecirse o aflojar la cuerda: "Jaime se aleja cansino. En su mente, confusa y revuelta, preñada de asco, se debaten, pugnan sentimientos e ideas, realidades y odios; toda una laya de vulgar y zafia aspereza. Un inquieto malestar le agobia y asfixia. Una punzante, acuchillada desazón, hace mella en su espíritu. Su conciencia le tortura y remuerde; su quimérica espera le envilece. Está fastidiado". Un individuo en tales condiciones, como es lógico, no estará fastidiado: estará al borde del suicidio rabioso. Asimismo, el diálogo no goza de plenitud, pues se mezclan, en un frenético alarde incisivo, la narrativa cortante con los parlamentos también concebidos a golpe de tambor, glosados conscientemente, en pro de un pretendido ritmo cinematográfico, pero cuyo resultado es, con palabras de Salvador, un vértigo delirante de sonidos, de onomatopeyas musicales, y añade el prologuista poco después con relativa convicción: "Germán Lorente ha llevado la moderna técnica interpretativa de la novela a una simultaneidad germinadora-narradora, a un climax interno-externo, apasionante y fiel."

Aquí conviene advertir que casi toda la acción transcurre en el cabaret, y la orquesta del mismo —*jazz-band* exacerbado y ritmos afrocubanos vesánicos— va pegada e informa y alienta la contextura moral de los personajes, produciendo notables aciertos, tal vez malogrados por exceso de redundancias y palabrería en general o ambición de epatar por el peligroso procedimiento del superrealismo desgarrado y metafórico.

No esperes la noche, en otro orden, está salpicada de frases en francés e italiano, de marcas de automóviles, motocicletas y pistolas; de bebidas y ambientes trasplantados, particularmente del Africa negra y los trópicos, remembranzas que trae a colación la orquesta, y donde se pone de manifiesto la extraordinaria educación fílmica que posee el autor del libro.—Eduardo Tijeras.

7

Adriano del Valle: *Oda náutica a Cádiz.* Fernando Bruner, Editor. Cádiz, 1957.

He aquí el poema póstumo de Adriano del Valle, al que alguien, no recuerdo quién, con motivo de su reciente muerte, ha llamado "el último barroco". El concepto, que no tiene mucho de exhaustivo, lo tiene, en cambio, de acertado. Adriano del Valle ha sido poeta superviviente del barroco, en cuya estructura integró él luego gran copia de materiales poéticos de tipo popular, moderno e incluso surreal. Le llegaba el barroquismo a Adriano del Valle de su condición de andaluz, y hasta puede que de su propia, opulenta y encantadora

persona. En esta "Oda náutica" parecen caber, como sumariamente, todos los atributos de su poesía:

Cádiz, la de las torres como jarcias
y los barcos bicornes de dos palos,
ciervos del mar, del monte,
de la espuma salobre y del viento yodado,
mensajero del sol, verde cartero...

Así, barcos bicornes, claveles y jazmines, hipocampos, velámenes, jarifas, flámulas, procónsules, cúpulas, pavos reales, tornasoles, ruiseñores homéridas, palios litúrgicos y *barrocos,* églogas, signos del Zodíaco, dan fe, en esta sola y única "oda", del barroquismo de Adriano del Valle, mientras que de sus acarreos neopopulares y de vanguardia —ese simpático vanguardismo, ya tan a retaguardia— responden en la misma carteros, gorriones, biciclos, radios, níqueles, carenas, bahías taurinas, trillos, jureles, garruchas y cachalotes.

Sabiendo cómo hace las cosas Fernando Bruner, el editor chileno afincado en Andalucía, se entienden perfectamente la impaciencia y el deseo —tristemente no confirmado— de Adriano del Valle por recibir, desde la misma ciudad de su canto, los primeros ejemplares de la *Oda náutica a Cádiz,* cuyas galeradas últimas revisó y corrigió de su mano, sin que la muerte le permitiese ver rematada la edición. Esta es sencillamente perfecta. La bella tipografía y el sabroso cuadernaje de la "Oda", agraciada con viejos grabados gaditanos de los siglos XVII y XVIII, son un modelo de gracia y de buen gusto y la harán, desde ahora, muy buscada por coleccionistas y bibliófilos, ya que de la pequeña obra exquisita se han tirado tan sólo cien ejemplares, rigurosamente no venales.

Se cierra con ella —aparecida con ligera posterioridad a la también última "Egloga de Gabriel Miró" del poeta, publicada por "Agora", y a su romance "Hernán Cortés en la conquista de Anahuac" (1)— la larga y sustanciosa relación de títulos que deja, en la poesía española actual, "el último barroco".—FERNANDO QUIÑONES.

---

(1) A. DEL VALLE: "Hernán Cortés en la conquista de Anahuac". CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 94, octubre de 1957 (págs. 26 a la 34).

8

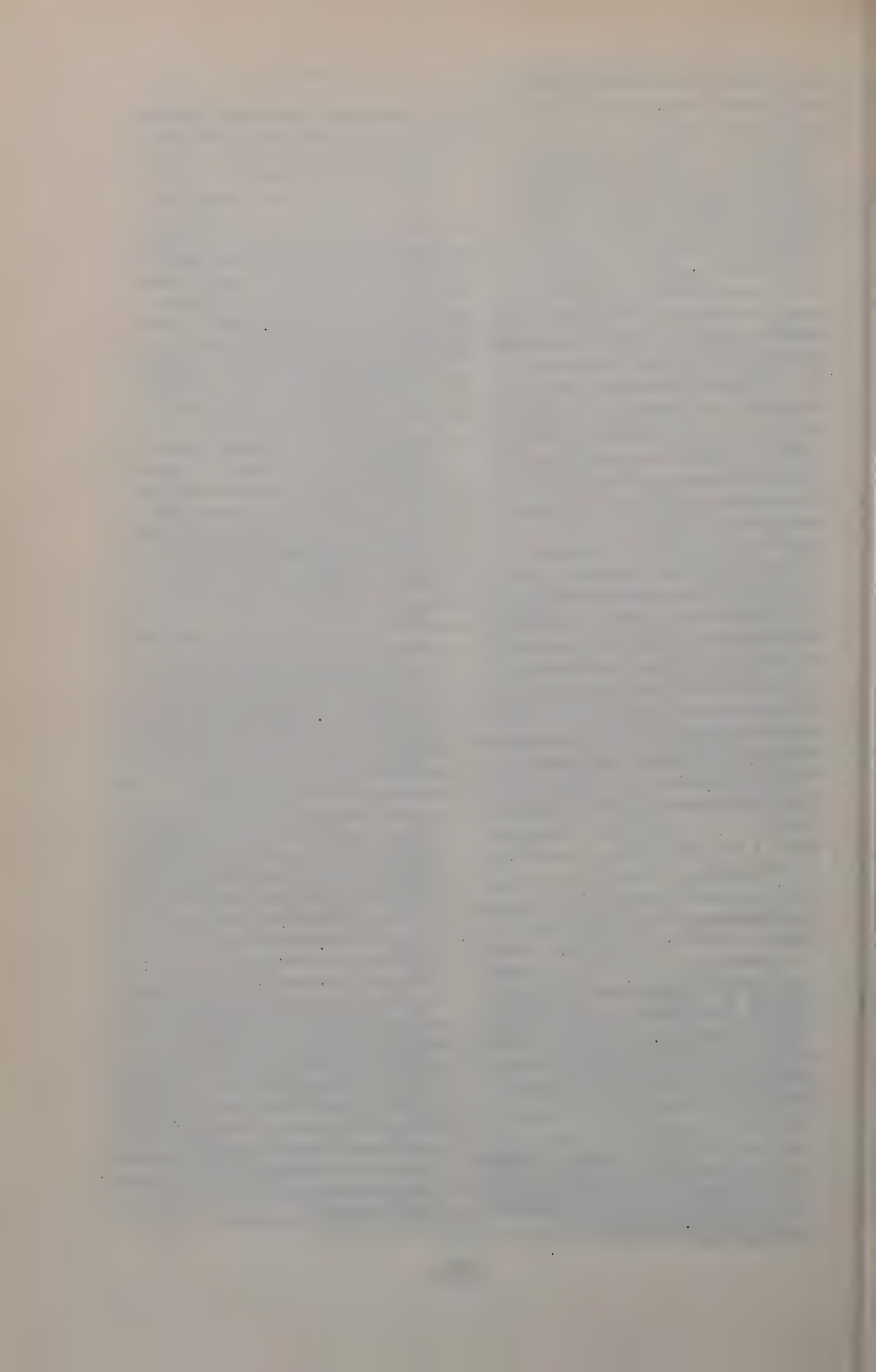
ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO: *Maravillosa Bolivia.*—Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1957.

Para los que recuerden aquella serie de reportajes cuidados y entrañables que reunía *La otra orilla,* el libro de Agustín de Foxá, *Maravillosa Bolivia* nos invita desde sus primeras páginas a realizar un viaje por este país de Hispanoamérica, en el que no faltan las huellas de los conquistadores, pero en el que los factores indígenas y los estratos hispánicos se armonizan en una realidad sociohumana extraordinariamente rica y sugestiva.

Ernesto Giménez Caballero, enamorado de muchos países, recorre en este libro Bolivia en una sucesión de amorosas corazonadas. Es, por tanto, un libro de viajes, pero en el que el dato, la cifra y la estadística se hacen pura anécdota y la anécdota amorosa, entrañable y encariñada, cobra perfiles de categoría.

Desde las primeras páginas lo dice el autor: "Me bastó un puñado de tiempo vehemente para recubrir Bolivia, como el rostro de una amada, de besos. Me enamoré en el acto de Bolivia a la española, de una corazonada. Como decían hacerlo mis compatriotas los Conquistadores al llegar a Indias..."

El viaje es, por tanto, un viaje cordial, desordenado, de color en color y de recuerdo en recuerdo, en el que con frecuencia aparecen sombras de poesía y ecos de canciones. En él se manifiestan con frecuencia imágenes que inspiran al autor frases emocionantes y delicadas. Inspirada en el amor a un pueblo que es, a la vez, el amor a un continente, a una raza y a una civilización, *Maravillosa Bolivia* es, por tanto, un libro-idilio, en el que Ernesto Giménez Caballero vuelve a demostrar, una vez más, su fina sensibilidad de hidalgo castellano trasladado a las Indias en la búsqueda del rastro antepasado y en el que logra transmitir a la vez la emoción de descubrir un pueblo alejado en la distancia física, pero próximo en el espíritu. RAÚL CHÁVARRI.



INDICE

Páginas

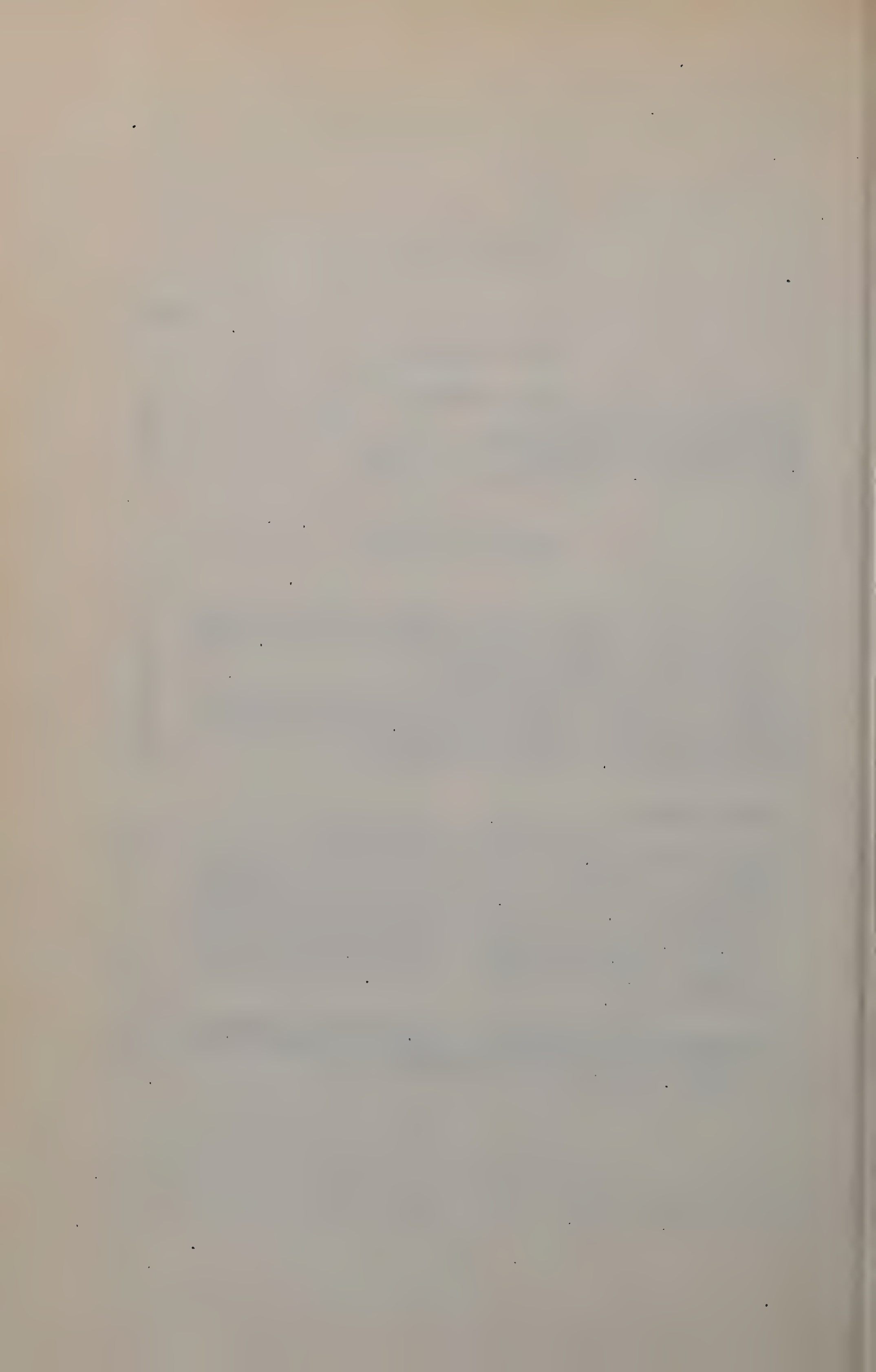
ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas.

Sección Bibliográfica.

En páginas de color: *La hazaña de la cristianización de Filipinas,* por FRANCISCO JAVIER CONDE. Portada y dibujos de los pequeños alumnos de la "Antigua Escuela del Mar", de Barcelona.



LA HAZAÑA DE LA CRISTIANIZACION DE FILIPINAS

POR

JAVIER CONDE
Embajador de España en Manila.



..."la solidez de la familia como institución social, los cancioneros de amor, las viejas estampas de la vida familiar"...

Me conviene encabezar lo que voy a decir sobre la influencia de la cultura española en Filipinas con el juicio reciente de un historiador inglés de primera magnitud. Se trata de Toynbee. Decía hace poco el gran historiador: "Todos los países asiáticos recién liberados que acabo de visitar están haciendo el mismo esfuerzo por incorporarse a la familia de las naciones modernas. Ahora bien, en Filipinas se advierte una vivacidad y un optimismo que no son tan evidentes en otros países vecinos. ¿Cuál puede ser la explicación de tan visible diferencia de talante y espíritu? No es cuestión de raza, porque los filipinos son una rama de la gran raza malaya, a la que pertenecen también indonesios y madagascareños. En toda Asia sólo hay dos países predominantemente cristianos: el Líbano, en el extremo occidental del gigantesco continente, y de este lado, Filipinas, junto a la costa oriental de Asia. Ambos países son católicos, y siempre, desde que las naciones marítimas de Europa occidental se erigieron en señores temporales del mundo por el dominio de los océanos, la Iglesia Católica ha mostrado una maravillosa capacidad para fundir entre sí pueblos de diferentes razas. Pero Filipinas es única por el hecho de contar en su historia con un capítulo norteamericano y, a la vez, con un capítulo español, caso único y ciertamente afortunado, porque España y los Estados Unidos son entre sí complementarios en cuanto representan elementos diferentes de la civilización cristiana en Occidente."

La singularidad de Filipinas como sujeto histórico y cultural, según este certero diagnóstico de conjunto, consiste en que la raíz de sus formas de vida y de cultura, su religión, es el catolicismo; en segundo lugar, en la sucesiva impregnación de lo que podríamos llamar "el haber temperamental" de los filipinos por dos elementos de la cultura cristiana occidental que Toynbee llama complementarios: uno español y otro norteamericano. Si aceptamos provisionalmente el supuesto, lo que tenemos que averiguar y precisar es en qué forma, con qué intensidad y con qué hondura, "lo español", como elemento de la cultura occidental cristiana, ha contribuído a moldear el hombre filipino, modalizando su mente, su voluntad, su sentir, sus maneras de hacer, de obrar, de vivir y de convivir, así como las formas objetivadas de su cultura nacional. La tarea es extraordinariamente compleja y no me incumbe a mí, ni por dominio de materia, ni por oficio, darle cima en esta razón. Pero confieso que me tienta, y cediendo a esa tentación, y puesto que benévolamente me habéis impuesto el tema y la ocasión, os voy a pedir que me acompañéis con benevolencia en la búsqueda de un diagnóstico aproximado.

Observaréis que eludo la palabra "influencia". No tengo mucha simpatía a esta palabra, porque no me parece suficiente. No pregunto cómo ha influído lo español en lo filipino. La pregunta se quedaría corta. Cuando inciden una sobre otra dos culturas diferentes, cuando se produce lo que los historiadores suelen llamar "cruce" de dos culturas, las consecuencias del "cruce" son enormemente complejas y no se explican suficientemente con el esquema hermenéutico de las influencias. No pensemos, pues, en influencias, sino en algo mucho más útil y delicado, pero también más certero. El fenómeno que se llama cruce de culturas es propiamente el encuentro de diferentes sistemas de posibilidades históricas. ¿Posibilidades para qué y para quién? Esta es la cuestión.

Precisamente para el hombre. Lo que llamamos sociedad es sencillamente "lo social" en el hombre, el modo como el hombre queda afectado y modalizado por la convivencia con otros hombres, los que constituyen el "pueblo" del que formo parte. En este sentido, la sociedad es para mí el sistema de posibilidades que la convivencia me otorga a mí como persona para pensar, sentir y hacer mi propia vida personal. Que yo sea español o filipino quiere decir que para pensar, sentir, querer, obrar y hacer mi vida como persona humana cuento fundamentalmente con las posibilida-

des que para ello me ofrece la participación en el "cuerpo social" que llamamos España y Filipinas, quitando al término "cuerpo" todo sentido sustancial para dejarlo en "sistema de posibilidades". No sólo es que cuento con ello, es que tengo que contar inexorablemente con lo español o lo filipino de que formo parte y me modaliza e imprime en mí una manera de ser. Por una razón muy honda. Porque, en contra de lo que pensara Hegel y de lo que se piensa con esquemas hegelianos más o menos confesos, el espíritu del hombre no es espíritu a secas, sino inteligencia encarnada en un cuerpo. Por eso la inteligencia de cada hombre está siempre inscrita en una condición mental.

La mentalidad es un sistema de posibilidades con que la vida incidente de cada hombre se encuentra para pensar lo que son las cosas. Cuando nazco español o filipino me encuentro sencillamente con el sistema de posibilidades que "lo español" o "lo filipino", es decir, la "mentalidad española o filipina" me otorgan. Y ocurre que cada mentalidad tiene un contenido determinado y se encuentra siempre en un "nivel" concreto. Permitidme que ande, aunque sea a zancadas, con estos conceptos, porque van a ser muy importantes para nuestro negocio. Con ellos podemos dar traza más precisa a nuestro problema: en la hora venturosa en que las gentes de Magallanes avistaron el desgranado rosario de estas islas y con mirada y mano fundacional las dieron nombre y figura de pueblo unitario y de empresa colectiva, ¿cómo incidió lo español sobre lo filipino autóctono?, ¿cuándo, como consecuencia de la conquista, de la liberación de la población autóctona y de la colonización subsiguiente, "lo español", la mentalidad española comenzó a impregnar y moldear el haber temperamental filipino, cuál fué el sentido profundo de esta modalización de la población autóctona, de sus maneras propias de pensar, sentir, querer, hacer, vivir y convivir? ¿Qué pasó en el encuentro y cruce de las dos mentalidades? ¿Quiénes y cómo eran los españoles que vinieron, ocuparon, combatieron, liberaron y colonizaron Filipinas? ¿Cuál era el contenido y el nivel histórico de su mentalidad y su estilo de vida? Cuando más tarde, con Legazpi, se puso en marcha el plan concreto de colonización, ¿en qué consistía el proyecto?

He aquí una serie de cuestiones atrayentes y de no fácil respuesta. Por fuerza he de apuntar alguna. Voy a empezar por la última, porque de su contestación depende el marco real en que será preciso insertar las demás cuestiones. Puede darse por averiguado —corra esto a cuenta de los historiadores— que el proyecto histórico que movió la acción de España en Filipinas fué de diferente alcance y de signo distinto que el que impulsó la obra española en América. En primer lugar, fué posterior. Nadie discute hoy seriamente, como no sea de mala fe o con la intención de alimentar sombrías leyendas trasnochadas, desmentidas por los resultados objetivos de la investigación histórica, que la empresa de América ha sido la gran contribución de España a la historia de la humanidad y equilibra con su solo gigantesco peso todas las aportaciones de los otros pueblos a la cultura occidental. "Provocó —dice un historiador— la mayor sacudida histórica que había jamás conocido el viejo mundo, durante milenios un mundo mediterráneo y hasta allí ceñido por las olas del Océano... Porque incorporamos América a la vida occidental pudieron madurar de prisa la ciencia y la técnica de los tiempos nuevos... y pudo cuajar el capitalismo moderno... ciencia, técnica y capitalismo sin cuya eclosión habría sido imposible la transformación industrial de Europa." No me resisto a repetir otro juicio del mismo historiador: "Si no hubiéramos hecho ningún otro servicio al mundo, al romper las barreras que aprisionaban la cultura occidental y al crear la gran fuerza vital que ha hecho posible el mundo de hoy, ya habríamos ganado un puesto perdurable al sol de la historia. Cuando se estudien al por menor... las consecuencias apenas entrevistas del descubrimiento y la conquista española de América..., cualesquiera que sean los nombres excelsos o las magnas creaciones culturales que pueda presentar cada uno de los pueblos de Occidente, no podrán hacer sombra a la aportación de España a la historia europea. Aunque

haya necios todavía que no quieren ver en nuestras gestas americanas sino el brutal sojuzgamiento de unas virginales y endémicas civilizaciones... Se olvidarán otras muchas grandes hazañas culturales de los tiempos nuevos..., pero no podrá olvidarse la empresa española allende el mar; habrá dejado huellas imborrables..." Nadie discute hoy tampoco seriamente que la obra de los conquistadores y colonizadores españoles en América fué el fruto de la energía cósmica del hombre español, que venía desbordándose por cuantos cauces se habrían a su paso desde siglos antes que hallase en América teatro maravilloso para sus hazañas. Nadie niega tampoco hoy que la colonización española fué signo eminentemente guerrero y evangelizador. Las conquistas de los grandes imperios americanos, poblados por gentes idólatras y de costumbres bárbaras, la difusión de la fe, de la cultura y del derecho, y la inserción en el orden político de Castilla, no tiene comparación con ninguna de las otras empresas coloniales anteriores o posteriores. Las técnicas y los métodos colonizadores españolas de los siglos XVI al XVIII no tienen nada en común con las empresas coloniales europeas de los siglos XIX al XX, que fueron resultado del imperialismo económico, fruto de la revolución industrial contemporánea. También está fuera de discusión que la política asimilista, pero igualitaria, de Castilla ha sido única en la historia universal. Fué una política no colonial, no hizo de las tierras conquistadas "colonias", sino que las tuvo por prolongaciones del solar nacional. ¿Y en Filipinas? ¿Tuvo la colonización de estas islas por los españoles el mismo sentido que había tenido la empresa de América? Creo que la respuesta exige mucha delicadeza y no pocos distingos. Por lo pronto, habría que decir que en parte sí y en parte no. Coincide en cuanto uno de los motores primordiales de la nueva hazaña fué el mismo: el espíritu guerrero y evangelizador. Pero mientras la empresa americana fué algo así como el resultado natural de la explosión de todas las fuerzas creadoras y fundacionales de los españoles, la conquista, liberación y colonización de Filipinas fué una pieza planeada de un vastísimo plan político y estratégico de la Monarquía española de Felipe II, cuando España se hallaba comprometida en la aventura grandiosa y quijotesca de asegurar el catolicismo integral de todos los hombres de Occidente. La Corona encomendó al Virrey de Méjico la organización de una flota que viniese a ocupar estas islas. Las razones eran complejas, pero muy claras. El viaje de Magallanes había enfrentado a los portugueses y españoles en Oriente. Los portugueses se habían establecido en las Molucas y se dedicaban al provechoso comercio de las especias. Filipinas atrajo en seguida la atención de la Corona española, más que por razones económicas como base que hiciese posibles futuras operaciones militares frente a China y Japón. Estas eran las instrucciones de Legazpi: incorporar a España las tierras que conquistase; quitar a los portugueses el monopolio de las especias y, por último, descubrir el camino de regreso a Nueva España. Filipinas cumplió, pues, desde el principio una función eminentemente estratégica dentro del plan español. Nunca se miró por España como negocio económico, sino como pieza política y, claro es, como empresa religiosa. Desde el principio hasta el siglo XIX, la administración de Filipinas costó anualmente al erario español varios cientos de millones de pesos. En cambio, era una pieza clave para el enlace con las tierras incorporadas de América. Descubierta por Urdaneta la ruta de regreso a Méjico, se hizo posible el vencimiento del Océano Pacífico, el mar insondable que había detenido hasta entonces a los más audaces. Durante dos centurias, el comercio entre China y Méjico se hizo por la ruta que abriera la famosa nave de Acapulco. Con certera intuición del valor estratégico permanente de las Islas Filipinas, los Virreyes españoles de Nueva España, cuando se les consultaba sobre la conveniencia de conservar o abandonar las islas, respondían que dichas islas eran "el antemural de las Américas", pues ellas bastaban a impedir el ataque al continente americano desde cualquiera de las posiciones orientales. De abandonarlas, España se vería obligada a defender las costas oc-

cidentales de América y a mantener poderosas escuadras en los mares del Sur.

El carácter más limitado y la peculiar función política y estratégica de Filipinas en el cuadro del imperio español han influído notoria y decisivamente en el temple de la colonización española. España no pudo volcarse aquí torrencialmente como en América. Había además dificultades de distancia y la dureza del clima, condiciones que no han podido ser vencidas o suavizadas sino con las maravillosas invenciones técnicas de apenas hace unos decenios. De ahí que la población española del Archipiélago nunca haya sido muy numerosa. Eran en su mayoría funcionarios civiles y militares, que volvían luego a España; negociantes procedentes en gran parte de Méjico y que se establecían en Manila, y, por último, religiosos de las grandes Ordenes que asumieron la tarea ingente de cristianizar el país. Tampoco hubo en ningún momento fuertes corrientes migratorias de España a Filipinas, ni hubo, por tanto, lugar a tan intenso cruce de razas como en América, ni a la formación de grupos sociales mixtos como en varios países americanos. Pero en la cuantía que fuese, hubo también un fecundo enlace de sangres de los dos pueblos, y España siguió en Filipinas, como en América, la tradicional política castellanada de asimilación e igualación entre filipinos y españoles.

Pero del mismo modo que el respeto a la verdad histórica nos obligaría a consignar algunos yerros, la obra de España en Filipinas tuvo el mismo signo positivo de las empresas americanas en lo que fué siempre nervio y esencia de todas las grandes empresas españolas: la evangelización. Lo que el encuentro de españoles y filipinos tuvo de imborrable y fecundo fué la hazaña estupenda de la cristianización de las Filipinas, una cristianización a la española.

La tendencia a neutralizar los fenómenos religiosos como puros hechos culturales y a ver en la religión uno entre otros de los que suelen llamarse valores culturales o valores de cultura, obnubila la mirada para comprender rectamente la significación y la hondura de un fenómeno histórico tan radical como es la "conversión" de un pueblo. Porque se trata precisamente de eso, de una "conversión" ("conversio", decía San Agustín; "metanoía", había dicho San Pablo). En la mente cristiana, la conversión y la efectiva cristianización por obra de la gracia representa propiamente una deificación, el depósito en el hombre de una impronta de la naturaleza divina. La inhabitación de Dios en el hombre le otorga una cierta conformación divina en su propia naturaleza. El hombre cristianado, el cristiano, adquiere un hábito radical, una segunda naturaleza, una reconformación estable de su propia naturaleza humana. Cristianamente entendida, la cristianización de las Filipinas vino, pues, a modalizar de raíz el haber temperamental del hombre y de la sociedad filipina prehispánica, modulando sus hábitos y virtudes naturales en sentido cristiano. Creo también que esa modulación, por el hecho de que la cristianización fué obra del catolicismo español del siglo XVI, ha conferido cierta similitud a las virtudes morales y a los hábitos sociales de filipinos y españoles. Los autores filipinos señalan como virtudes principales del filipino prehispánico la bravura o valor personal, la honestidad, la cortesía, la hospitalidad, el dominio de sí mismo y la solidez de la familia como institución social. Ahí están para ilustrarlo las viejas leyendas filipinas, sus arquetipos humanos ancestrales, el tipo del tirong, la leyenda del Tigmamanukin, la de la Dalaga, el breviario visayo titulado "Lagda", los cancioneros de amor, las viejas estampas de la vida familiar.

Creo que no es difícil advertir la similitud —¿influencia?, ¿homologia?— con algunas virtudes del hombre español forjadas en la batalla con su áspera tierra natal y su áspero destino histórico. El español acuñó muy pronto un tipo de carácter moral determinado en forma predominante por el honor y la dignidad, sentimientos arriscados e hirsutos, cuya teorética se puede rastrear ya en el Poema del Cid hasta verla culminar en el ideal caballeresco del hidalgo, que ha sido siempre —incluso cuando ya había decaído en el resto de Europa— una de las fuerzas decisivas en la vida española. Las leyes del honor, de la lealtad y del valor constituyeron

una fuerza poderosísima en la ascensión de España durante el siglo XVI. Quien no las tenga en cuenta no podrá nunca entender cabalmente ni la empresa de América ni la de Filipinas. Tampoco las entenderá rectamente el que no tome en cuenta el tipo de sensibilidad religiosa que caracterizaba a los conquistadores y colonizadores del setecientos. El español de todos los tiempos siempre ha dejado penetrar los entresijos de su vida por una profunda religiosidad. Una fe férvida, y al mismo tiempo, como lo demuestra el fenómeno de lo que suele llamarse el "realismo español" —patente en todas sus formas de cultura—, una extrema devoción y celo por los intereses temporales. La religiosidad española —honda y ferviente— se ha moldeado en pugna tenaz contra enemigos implacables y ha tenido siempre todo guerrero y militante. No se pelea en vano siglo tras siglo con un enemigo de religión distinta y por la propagación de la fe. España nunca sintió gran emoción ante las empresas bélicas de signo puramente temporal o cesáreo, pero esa misma España se compenetró inmediatamente con las cruzadas carolinas contra el Turco. Cristianismo militante y providencialismo en las empresas evangelizadoras de América y Filipinas. Yo veo aquí en Filipinas —¿influencia?, ¿homología?— formas de vida religiosa cotidiana que me recuerdan las que he vivido en mi infancia castellana de Burgos, mi ciudad natal, iguales a las de cualquiera de los otros pueblos españoles de hoy y de ayer, con el mismo tipo de devociones entrañables, formas análogas de fe popular ingenua en el patronazgo celeste, como las que rezuma la hispana tradición jacobea. La misma inconmovible fe providencialista en la intercesión divinal en nuestras querellas y vicisitudes terrenales. Un catolicismo entero, pugnaz y militante inmunizado por su propia férvida tensión contra el error y la herejía. Ni la cristiandad hispánica ni la filipina han conocido ni conocerán fácilmente movimientos heréticos de importancia mientras sus resortes no se aflojen.

Me detendría con gusto en seguir la pista a la impregnación de la cultura filipina por la lengua y el derecho hispánicos. Quede para otra ocasión. De la lengua sí he de decir algo, aunque sólo sea por gratitud, para agradecer a Filipinas, a sus nombres políticos y a su Presidente, el admirable celo que con una medida legislativa reciente han demostrado por asegurar la conservación de uno de los grandes bienes de cultura que la presencia de España en estas venturosas islas dejó como legado inestimable; el castellano, una de las lenguas más bellas del mundo, plenamente universal por la riqueza de sus posibilidades expresivas y por su general vigencia en la espléndida gavilla de pueblos que componen el magno cuerpo moral de la Hispanidad, que constituye también para Filipinas uno de los sistemas de posibilidades que la historia, su pasado hispánico, pone en sus manos.